

friedrich gundolf

651



friedrich gundolf
goethe
★★

«...istoricul literar trebuie să interpreteze într-un limbaj noțional ceea ce Goethe dă într-un limbaj plastic. Faptul acesta implică o foarte înaltă exigență și o foarte profundă resemnare. Exigența constă în aceea că trebuie să fii capabil a înțelege în genere trăirea lui Goethe ca un întreg și să ai simțul limbii ca plâsmuire, ca poezie; altminteri îți e dat să rămii în permanență la amănunte de analiză ori de psihologie, să ai la îndemână numai fragmente. Re-semnarea stă în faptul că nu poți socoti niciodată că l-ai captat sau înseriat pe Goethe cel viu într-o sistematizare sau explicitare noțională...

Să nu uităm niciodată că toate metodele noastre sînt numai mijloace și că și în istoria literară lucrul cel mai de preț rămîn venerationa și entuziasmul pe care ea ni le trezește. Să ne ferim de vanitatea de a crede că, prin înțelegerea, cunoașterea și stăpînirea metodei, am și realizat mult, că l-am și virit în buzunar pe poet, că într-o anumită măsură am pus stăpînire pe el, sau că acesta nu e decît material pentru cercetarea noastră. Cea mai restrînsă capodoperă este întotdeauna ceva infinit mai mult decît cel mai amplu tratat despre ea.»

FRIEDRICH GUNDOLF

friedrich gundolf

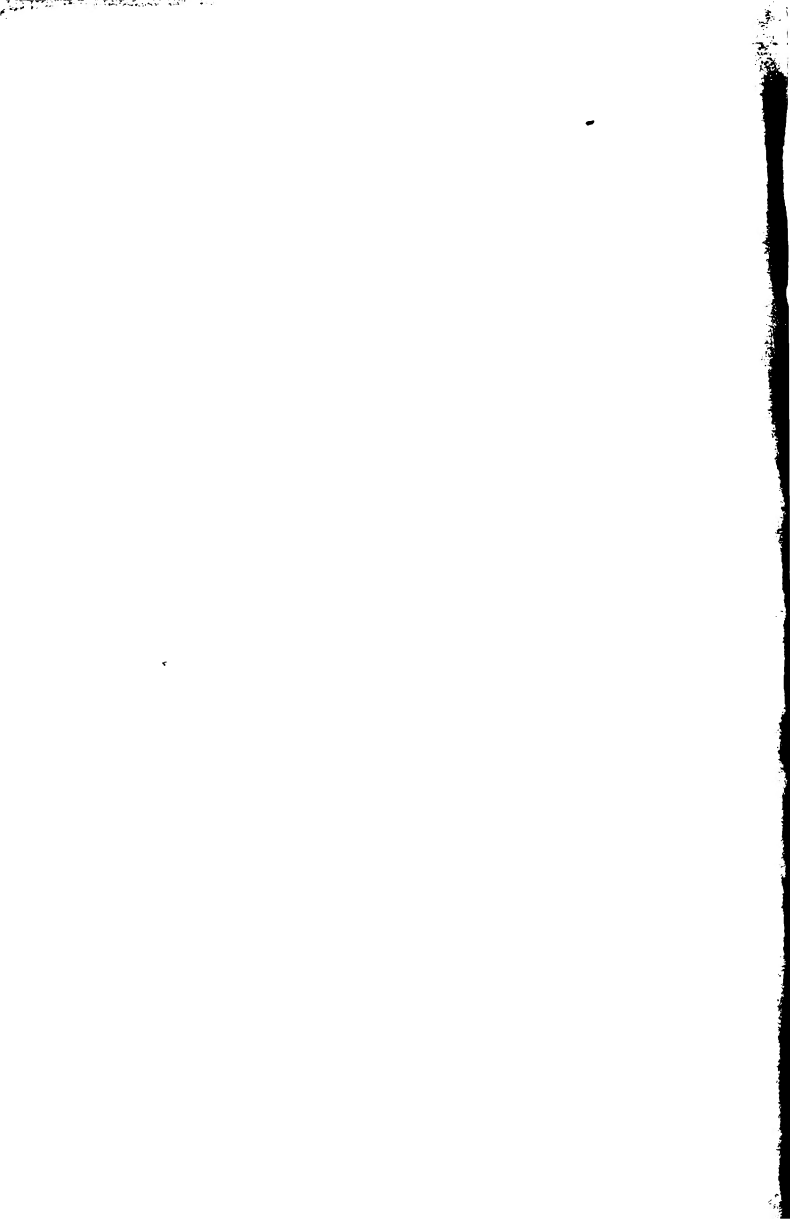


cultură generală



editura minerva

I, II, III, lei 15



friedrich gundolf

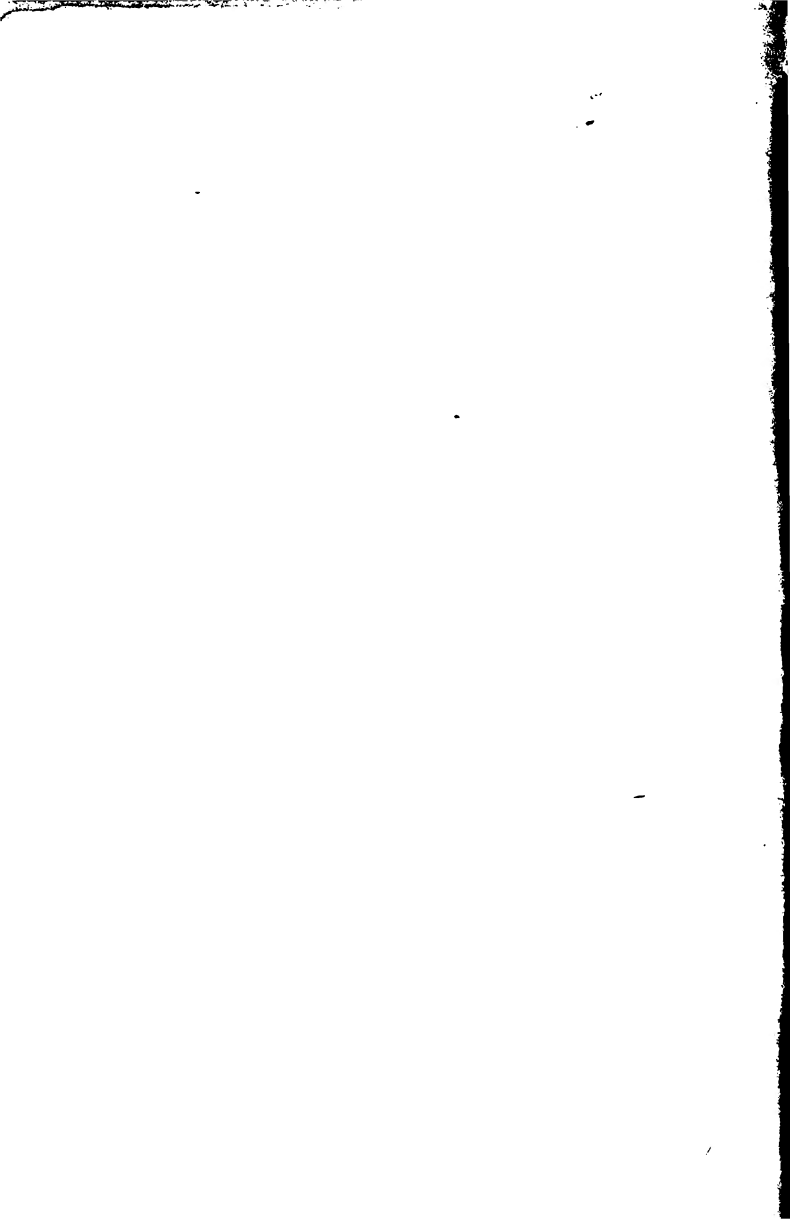
goethe

★★

TRADUCERE ȘI NOTE DE
ION ROMAN

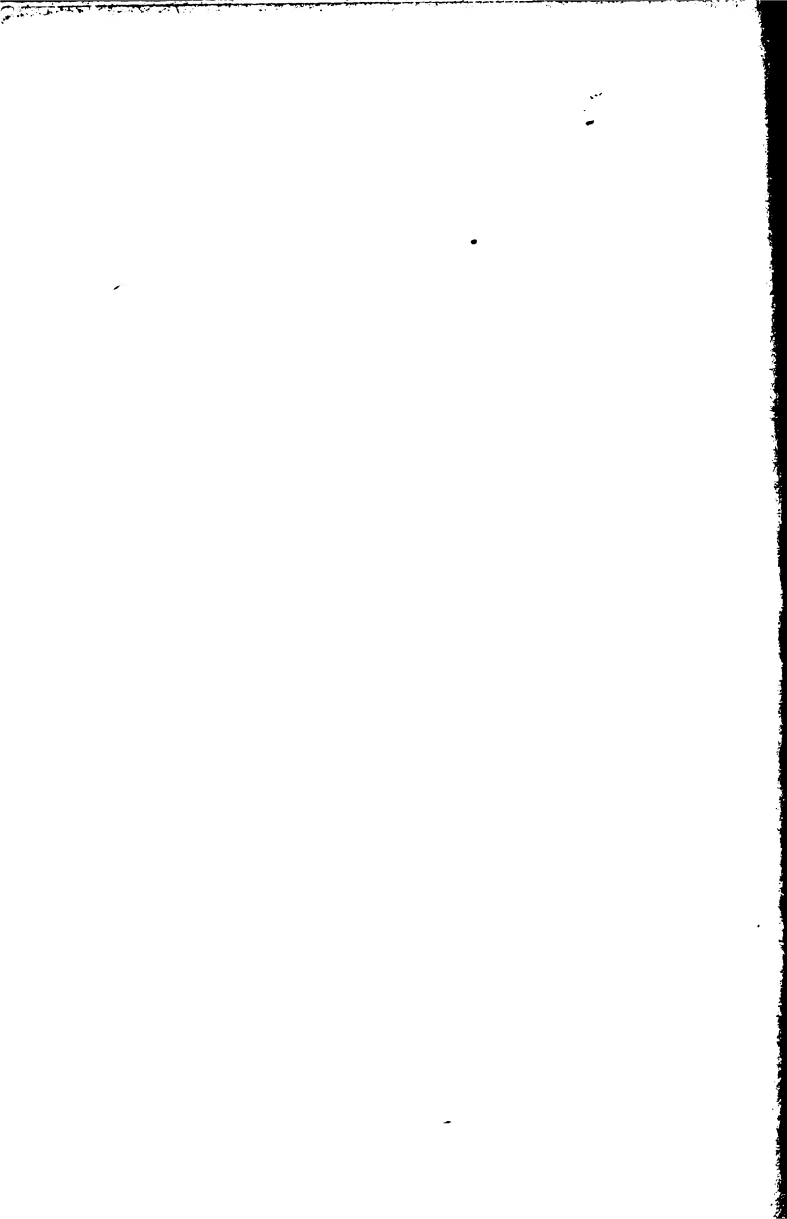
BIBLIOTECA PENTRU TOȚI • 1971

EDITURA MINERVA • BUCUREȘTI



Partea a doua

FORMARE



TREPTE PRELIMINARE ȘI PUNȚI DE TRECERE SPRE ITALIA

Călătoria în Italia a fost considerată drept perioada hotărîtoare în existența lui Goethe ; Goethe însuși a fost de această părere, și ea e justă ; nu în sensul că respectiva călătorie ar fi secționat viața poetului în două jumătăți — dar ea constituie o cotitură sesizabilă în această viață : datorită ei putem lua cunoștință, fundamenta, înfățișa mai limpede decît în oricare altă parte (poate doar cu excepția întîlnirii cu Herder la Strassburg) *transformarea* chipului său. Ce însemnează în genere o perioadă biografică ? Omul se schimbă pe neobservate de la o secundă la alta, este mereu același și mereu altul : același ca forță transformatoare, altul ca făptură transformată. Numai noi, cei dinafară, nu vedem actul transformării, ci doar rezultatul acesteia, concretizat în imagini separate pe care le înlănțuim ulterior într-o „evoluție“. Abia cînd constatăm două aspecte izbitor de diferite înăuntrul unui răstimp prea scurt pentru a putea să cuprindă o evoluție treptată, obișnuim să numim acest răstimp o „perioadă“, căci sîntem deprinși să separăm intervalul de timp în care ne-am obișnuit cu prima imagine de acela

în care ne apare pentru întâia oară cealaltă imagine.

Transformarea care se produce într-un răstimp atât de scurt, încît determină o epocă, nu se mai numește evoluție, ci *criză*. O asemenea criză, cea mai importantă pe care a trăit-o Goethe, este călătoria în Italia. Această călătorie a transformat în cuprinsul unui an imaginea lui Goethe în așa măsură, încît ne vine greu să ne închipuim reuniți într-o unitate spirituală pe poetul dinaintea călătoriei în Italia și pe cel de după călătoria în Italia, pe autorul *Suferințelor tînărului Werther* și pe autorul *Ifigeniei în Taurida*, pe bărbatul pictat de portretiștii Lips¹ și May² și modelul lui Stieler³, Kolbe⁴, Jagemann⁵, Rauch⁶, pe drumețul de pe Taunus și pe consilierul intim, pe Apolo și pe Iupiter. Nu mai există nici o altă personalitate în istorie, care să trăiască în fantezia popoarelor cu imaginea total diferită a două vîrste, aproape cu un chip dublu, ca Goethe. Chiar și cei ce au parcurs toate treptele vîrstelor își continuă existența în istorie sau în mituri numai sub un singur chip, fie acela din vremea cînd au obținut

¹ *Johann Heinrich Lips* (1758—1817) — pictor și gravor elvețian. L-a însoțit pe Lavater în călătoria lui în Germania și a executat numeroase portrete ale unor personalități sau ale unor oameni neînsemnați, care au fost reproduse în *Fragmente fiziognomice*.

² *Georg Oswald May* (1738—1816).

³ *Joseph Stieler* (1781—1858) — portretist german: Goethe i-a pozat în 1828.

⁴ *Karl Wilhelm Kolbe* (1781—1853) — pictor german, autor îndeosebi de tablouri istorice.

⁵ *Ferdinand Jagemann* (1780—1820) — pictor din Weimar, frate al actriței Caroline Jagemann. Este autorul cîtorva portrete ale lui Goethe (1805, 1806, 1817, 1819).

⁶ *Christian Rauch* (1777—1857) — sculptor berlinez; a mai realizat, printre altele, statuia ecvestră a lui Frederic al II-lea, monumentul funerar al reginei Luise etc.

realizările maxime, fie acela sub care au apărut ultima dată pentru privirile contemporanilor. Carol cel Mare, Frederic, Michelangelo, Bismarck trăiesc îndeosebi ca bărbați în vîrstă sau ca foarte bătrîni, Alcibiade, Hölderlin, Brentano¹ ca tineri, deși cei dintîi au fost și ei tineri, iar cei din urmă au trăit cu mult peste vîrsta tinereții (ca să nu mai vorbim despre cei considerați a fi murit de timpuriu, ca Alexandru cel Mare, Rafael, Mozart, sau la vîrsta maturității, ca Cezar, Shakespeare, Beethoven). Dar în cazul lui Goethe ne gîndim fie la cel tînăr, fie la cel bătrîn, fie la doi oameni diferiți, și e nevoie de o corectură intimă ulterioară prin cultură și știință, ca să îndreptăm și să reunim aceste reprezentări naive involuntare.

Nu vom mai stărui, în privința aceasta, asupra lărgirii prăpastiei dintre cele două chipuri ale lui Goethe prin preferința arătată fie tînărului, fie bătrînului Goethe, respectiv scriitorului naturist, sau celui clasicist, chestiune în care acesta slujește doar ca firmă sau gogoriță pentru anumite tendințe ori teorii estetice sau culturale. O asemenea separație nici n-ar fi posibilă, dacă n-ar exista în mod real cele două imagini amintite. Acestea s-au constituit în primul rînd datorită faptului că despre Goethe avem mai multe detalii biografice decît despre oricare altă figură

¹ Clemens Brentano (1778—1842) — scriitor german, reprezentant al așa-numitului romantism tînăr din Heidelberg. A scris poezii, considerate printre cele mai valoroase realizări ale romantismului din Germania (*Cîntec de leagăn*, *Lore Lay* etc.), romanul *Godwi* (1801), povești de inspirație populară (*Povești renane*, *Povești italiene*). A publicat, împreună cu Arnim, culegera de cîntece populare *Des Knaben Wunderhorn* (Cornul fermecat al băiatului).

istorică, detalii ce ne abat privirea de la unitatea interioară spre diversitatea exterioară, de la procesul de devenire spre rezultatul devenirii, de la forța plăsmuitoare spre rezultatele plăsmuirii. În al doilea rînd, nici un alt om dinaintea lui Goethe n-a fost desigur preocupat atît de stăruitor să-și eternizeze el însuși într-o creație fiecare moment al vieții, să se fixeze în imagini, să-și clarifice stările de spirit, să se înțeleagă ca obiect. Goethe nu a năzuit să atingă un țel concret, dinafara lui, fixat de epocă sau de Dumnezeu, conform căruia întreaga plenitudine și forță a ființei sale să se fi dezvoltat și încordat (fie țelul acesta un domeniu din această lume sau realizarea unei voințe divine) ; mai mult chiar, evoluția și încordarea plenitudinii și forței sale înnăscute au fost ele însele țelul său conștient, iar toate celelalte țeluri pămîntești au reprezentat doar ocazii și pretexte ale acestei evoluții și încordări. Dacă pentru alți oameni de seamă, poziția, întregul lor eu au căpătat sens numai prin marile lor fapte și opere, pentru Goethe faptele și operele sînt simbolurile eului său, pe care el l-a resimțit ca pe o revelație a vieții divine. Datorită acestei păreri, a ajuns la un cult obiectiv față de ceea ce trăia în el, nu numai față de evenimentele trăite sufletește, ci și față de viața lui ca atare, un cult care a exprimat în oarecare măsură toate stările sufletești și toate treptele sale în imagini de cult, realizate cu ajutorul materialului lingvistic ce i-a fost dat — fiind ca atare, mai mult decît oricare alt scriitor german dinaintea lui, obiectul însuși al monumentelor sale literare. A lăsat imagini ale propriei sale ființe mai numeroase și mai diverse decît oricare alt om, iar printre aceste imagini,

cele două grupe de chipuri, ale tînărului și ale bătrînului Goethe.

Pentru noi, care avem îndatorirea să arătăm unitatea acestei diversități, călătoria în Italia nu este o incizie în existența lui Goethe, ci legătura, da, legătura dintre cele două aspecte diferite: evenimentul în cuprinsul căruia însușirile tînărului Goethe și cele ale bătrînului Goethe acționează în echilibru, pentru a se schimba apoi aproape pe neobservate, în așa fel încît forțe rămase latente sau inaparente, trezite datorită experiențelor din Italia, intră acum în acțiune, iar alte forțe, care-l stăpîniseră și-l impulsionaseră mai înainte pe tînăr, sînt reduse la tăcere sau anulate. În transformarea lui Goethe, datorată Italiei, nu trebuie să vedem apariția unei ființe noi, opuse celei anterioare, ci o nouă aplicare și atitudine a celei dinainte. Este necesar să vedem care dintre elementele fundamentale constitutive ale ființei lui Goethe în ansamblu au trecut neschimbate dincolo de criza italiană, care trăsături specifice ale lui Goethe au rămas constante, apoi ce elemente ale tînărului Goethe au dispărut sau au trecut pe un plan secundar, în sfîrșit, ce elemente s-au trezit și au devenit active abia acum. Această operație este desigur posibilă numai dacă plecăm de la premisa că sedimentările literare ale vieții lui Goethe nu sînt fragmente separate, ci mijloace de expresie care fixează în materialul limbii mișcarea unui om unitar. Operele lui Goethe nu sînt, ca acelea ale lui Shakespeare, lumi închise, cu un spațiu propriu și un timp propriu, ci creații ce tălmăcesc mai mult sau mai puțin sesizabil o viață de ansamblu, continuă, a cărei explicitare, sau mîntuire, sau confesiune sînt, astfel încît cîteva dintre operele decisive ale lui Goethe

the, mulaje ale întregii sale existențe, l-au însoțit și dincolo de criza italiană : *Wilhelm Meister, Faust, Egmont, Ifigenia în Taurida, Torquato Tasso*.

Dacă, în cazul lui Goethe, istoria literară are menirea specială de a prezenta, în diversitatea imaginilor vieții, continuitatea acestora (istoria literară nu are această îndatorire în cazul tuturor scriitorilor, ci tocmai în cazul său), trebuie spus că modul în care au luat naștere operele goetheene îi și oferă mijloace speciale pentru realizarea acestei sarcini. Operele lui Goethe ne dezvăluie pe de o parte că între cei doi Goethe există o unitate desăvârșită, fără fisuri — ceea ce de altfel știm, căci un om dublu nu este posibil — iar pe de alta, ele înfățișează concret această unitate, această trecere în sine. Interpretarea lor literar-istorică este în același timp și prezentarea destinului sufletesc al lui Goethe. Mai înainte de a păși la analiza operelor goetheene, la explicitarea crizei italiene cu ajutorul monumentelor de limbă, în care a fost eternizată, să trecem în revistă episoadele biografice ce-au pregătit călătoria în Italia, făcînd-o necesară și rodnică.

Operele care decid imaginea lui Goethe dinaintea călătoriei în Italia, care sînt pentru noi în-deosebi expresia tînărului Goethe, *Goetz von Berlichingen, Suferințele tînărului Werther, Urfaust* și imnurile lirice, mai ales *Mahomed* și *Prometeu*, corespund și rezultă dintr-un avînt neînfrînat spre lărgirea, eliberarea, chiar explozia vitalității sale innăscute, care intră în contradicție cu îngrădirile impuse de lume, fie acestea societatea sau capacitățile omenești. Natura lui în-

născută, ca orice *natură*, și îndeosebi ca orice natură genială, era nesocială, iar problema ce se punea pentru el consta în a-și afirma, prin rezistență, victorie, dominare, eul specific, gata să se reverse, împotriva îngrădirilor obligatorii existente, în a proba care realitate e mai viguroasă, cea interioară, congenitală, sau cea exterioară, ce-l strîmtoară. Arma lui de luptă era limba, și însăși limba lui în sine însemnează o spulberare a hotarelor și o lărgire a universului sufletesc în care se simțea captiv. Modul cum a obținut această victorie a geniului, a titanismului sufletesc, împotriva unui mediu exterior ce nu i se potrivea — treptat, sau prin străpungeri bruște, prin retrageri, armistiții și chiar compromisuri — formează în mare istoria tînărului Goethe, iar titlurile principalelor sale opere preitaliene indică bătăliile victorioase din cursul acestui război.

Firește, războiul purtat de eul lui Goethe împotriva lumii înconjurătoare n-a fost o acțiune conștientă, ci o funcțiune inconștientă a ființei sale : scriitorul a intrat în conflict cu lumea nu pentru că a găsit-o rea și voia s-o îmbunătățească impunîndu-i idealul său, ci pur și simplu pentru că el era așa cum era ; cum în acest conflict victoria a fost a lui, însemnează că poetul a impus lumii înconjurătoare suficient din realitatea sa interioară, ca s-o fi schimbat în sensul lui, transformînd într-o lege nouă ceea ce mai înainte fusese răzvrătire, așa cum se întîmplă și în politică, atunci cînd se produce o răsturnare victorioasă. *Goetz von Berlichingen*, *Suferințele tînărului Werther*, lirica prometeică sînt legitimarea

cultului geniului, realizarea și îndeplinirea în practică a ceea ce formulase ca o cerință teoretică cercul lui Hamann-Herder : definitivă repunere în drepturi a factorilor sentiment, natură, creație, împotriva raționalismului pur, care strimțora spiritul german încă din vremea războiului de treizeci de ani.

Dar, în afară de însemnătatea lor pentru istoria spirituală universală, aceste opere au avut consecințe și asupra gospodăririi vieții private a lui Goethe. Dacă operele respective au fost, ca realizări istorice, eliberări, nimiciri, extinderi și cuceriri în domeniul spiritului german, privite din unghiul de vedere al creatorului lor, nu al influenței, au fost acte de mîntuire, de despovărare, de confesiune. În măsura în care Goethe s-a descărcat de această plenitudine ce-l apăsa — plenitudine creatoare, plenitudine dinamică, plenitudine erotică — revărsîndu-le în spațiul stingheritor și transformînd astfel acest spațiu în atmosferă goetheană, în măsura în care lumea opusă i s-a asimilat, s-a goethizat, în aceeași măsură s-a schimbat și îndatorirea sa față de această lume.

Mai întîi s-a schimbat nu natura, ci misiunea lui, și, așa cum un cuceritor care a luat domnia rămîne în continuare absolut același caracter, pătîndu-și păstra aceleași trăsături firești, dar rezolvă cu același caracter obligații total deosebite, creîndu-și deci și mijloace total diferite, tot astfel, după criza wertheriană, care caracterizează în modul cel mai energic victoria și străpungerea obținute, Goethe n-a mai fost în situația de a opune lumii atitudinea titanului și a răzvrătitului.

Încă îndată după *Suferințele tânărului Werther* începe să se pregătească noua atitudine care se va impune vădit după călătoria în Italia și urmările ei ; chiar în momentul chemării sale la Weimar, Goethe s-a văzut în mod conștient pus în fața unor noi misiuni, pentru a căror realizare corespunzătoare tocmai călătoria în Italia avea să-i furnizeze noile mijloace.

După opinia mea, schimbarea atitudinii lui Goethe, care avea să ducă, o dată cu călătoria în Italia, la cotitura decisivă, a fost stimulată și făcută posibilă, adică pregătită lăuntric și dinafară, îndeosebi de trei factori hotărâți de destin : dragoste sa pentru Lili, chemarea sa la Weimar și noul cerc de îndatoriri aflat acolo, în special relațiile sale cu Karl August, în fine legătura sa cu Charlotte von Stein. Lili, mai mult decât Friederike sau Lotte, a reprezentat o anumită atmosferă socială, datorită căreia ea l-a fermecat și l-a chinuit concomitent : aceasta vrea să spună că, în măsura în care poetul o iubea, Lili i-a impus, conștient sau nu, conform sau împotriva voinței lui, condiționări, criterii, legi, îngrădiri care nu erau date ca atare în natura lui, în geniul lui. Lili l-a smuls din starea lui naturală genială și titanică, aducându-l într-un mediu social, căruia el i s-a acomodat o vreme din dragoste pentru ea, însă în silă și cu un protest interior. Educarea lui în direcția sociabilității, dezobșnuirea de solipsismul¹ genial au continuat la Weimar.

¹ Concepție filozofică idealistă, conform căreia singura realitate este conștiința subiectului, a eului.

KARL AUGUST

În persoana tânărului duce, Goethe a întâlnit pentru prima dată în viață un om deopotrivă cu el printr-o plenitudine vitală reală, printr-o furtună și un avînt autentice, nu doar pătimind, ca un Lenz, un Klinger, un Wagner, de pe urma unui exces temperamental sau de fantezie simulat ori potențat artificial. Acest principe vioi, tânăr setos de fapte, de activitate, nu înclinat spre autocontemplare și scris, l-a ales pe autorul *Suferințelor tânărului Werther* ca prieten, confident, sfetnic și îndrumător — o relație cu totul deosebită față de cele avute pînă acum de Goethe cu oricare alt om, în ciuda supremației și a superiorității sale literare — ceea ce i-a impus, ca personalitate profund morală, o nouă răspundere.

În duce, Goethe a aflat un reflex al propriei sale înflăcărări, al propriului său avînt chinuitor, consecință a vitalității, care încă nu se domolise după criza wertheriană, chiar dacă nu-l mai împingea pînă la limita prăbușirii. Năzuința cea mai arzătoare a lui Goethe era de a se limpezi, de a se liniști, de a deveni mai solid, mai sigur, mai consecvent, eliberîndu-se de vechea neînfrînare (în opoziție cu ceilalți adepți ai curentului „Furtună și avînt“, care se complăceau tocmai în acest tumult și în acest clocot), iar cumînțenia ducelui, în esență înrudit cu el, i-a stimulat autodisciplina, în parte dorită de duce, în parte o cerință a propriei sale inimi. Ducele i-a adus nu numai un serviciu oarecum similar aceluia pe care în piesa lui

Raimund ¹ Regele Alpilor îl face mizantropului — nu numai considerația față de duce, ci și obligația de a participa la activitatea acestuia, de a-l însoți, de a colabora la conducerea statului, de a da sfaturi, de a se stăpîni, obligație pe care i-o impunea conviețuirea cu un asemenea bărbat puternic și în multe privințe periculos, l-a determinat pe Goethe să se abată de la propriile sale preocupări intime, l-a făcut mai atent, mai circumspect, mai activ și mai chibzuit : mai mult decît pînă acum, scriitorul a trebuit să se arate la înălțimea unor situații exterioare și să-și pună forțele vitale în serviciul unor îndatoriri ferme ; el, omul productiv, chemat alături de unul activ, legat cu dînsul și intim printr-o afinitate electivă, a fost părtaș la un destin demonic, față de care nu era neapărat superior, trebuind să se afirme prin concentrare și efort.

Ducele este înțeles greșit, atunci cînd se vede în el un tipic Mecena cu simț artistic și prieten al literaturii, care, atras de frumusețile poetice ale *Suferințelor tînărului Werther*, a simțit nevoia să-l ademenească pe autor, ca să facă din el centrul sau podoaba unei curți iubitoare de muze. Ceea ce amintește la Weimar de o „curte iubitoare de muze“, de un cerc distractiv cultivat, cu preocupări spirituale, înzestrat cu gust, un cerc

¹ *Ferdinand Raimund* (Raimann) (1790—1836) — actor și dramaturg popular vienez, autor foarte apreciat de farse feerice inspirate din folclor (*Fata de pe tărîmul zînelor sau Țăranul milionar*, 1826 ; *Risipitorul*, 1834 etc.). În *Regele Alpilor și mizantropul* (1828), cel dintîi îl determină pe un moșier mizantrop să-și schimbe atitudinea față de oameni.

trîndav sau activ, se datorează ducesei-mame și-și găsește ilustrarea mai mult în chemarea aici a lui Wieland decît în relațiile dintre Goethe și duce. Tînărul duce era înainte de toate un om plin de energie și a căutat în Goethe pe omul energic, pe care, cu instinct demonic, îl intuise în *Suferințele tînărului Werther*. Capacitatea lui de a înțelege arta, simțul său estetic, „gustul” propriu-zis nu erau prea cultivate — plătea tablourile după dimensiunea măsurată în țoli patrați, iar povestea cu *Cîinele lui Aubri*¹, prin care a pus cu brutalitate capăt conducerii de către Goethe a teatrului, dovedește că spiritul său artistic nu avea rădăcini prea adînci. Dar cînd, cu prilejul acestei întîmplări dureroase, după o colaborare de patruzeci de ani, Goethe a exclamat : „Karl August nu m-a înțeles niciodată !”, remarca lui se putea aplica doar conținutului și tendințelor spirituale ale lui Goethe, nu fondului firii goetheene. Ducele avea un simț ascuțit pentru autenticitate și forță, iar legătura dintre acest bard și acest principe s-a bazat pe o similitudine de caracter, nu pe o comunitate de interese și înțelegere spirituală.

Ducele a fost singurul om de acțiune demonic care s-a ivit în calea lui Goethe în afară de Na-

¹ Aubri de Montdidier, nobil de la curtea lui Carol al V-lea, ucis de un anume Macarie, a fost răzbunat, conform legendei, de cîinele său. În piesa franceză, o lucrare fără valoare, trebuia adus pe scenă un cîine, ceea ce lui Goethe i s-a părut o impietate. Opoziția sa a fost zadarnică. Ducele, cedînd stăruințelor actriței Caroline Jagemann, favorita sa, a cerut ca piesa să fie reprezentată. Poetul, jignit, a demisionat de la direcția teatrului : „După atîtea necazuri, să mai suport și o asemenea rușine ; mai bine mă retrag”.

poleon, și nu întâmplător scriitorul îl citează împreună cu marele împărat într-un cunoscut pasaj referitor la demonism, din convorbirile cu Eckermann : „Marele duce a fost o natură demonică, un om plin de-o energie și neliniște ineputabile, astfel că propria lui țară a fost prea mică pentru dînsul și chiar imperiul cel mai mare ar fi fost prea mic“. Neliniștea aceasta izvora dintr-o vitalitate care era înrudită cu aceea a lui Goethe și care-l atrăgea pe poet, iar din această neliniște izvora la rîndu-i acea multilateralitate a activității, a participării la toate preocupările omenești, cu un simț viu pentru esențial și autentic, care-i e propriu și lui Napoleon, în ciuda lipsei unei pregătiri culturale subtile. „Marele duce a fost un om mare înăscut, afirmație prin care e spus și făcut totul.“ „A fost un om întreg, iar totul provenea la el dintr-un singur izvor bogat.“ „Avea darul de a cunoaște valoarea spiritului și a caracterului oamenilor și de a da fiecăruia locul cuvenit.“ „Era însuflețit de cea mai nobilă bunăvoință, de cea mai pură dragoste de oameni ; posedea multă grație divină.“ În aceste fraze se reflectă ceea ce l-a legat pe Goethe de duce, cu mult mai presus de orice comunitate de interese artistice și științifice : două naturi puternice care năzuiesc să se cultive, să se mîntuiască prin cultură, adică prin autoformare, și pentru care realizarea unor obligații grele, supunerea unor factori materiali și înfrîngerea unor rezistențe au devenit, mai întîi instinctiv, apoi conștient, mijloace de formare. Așadar, ducele n-a fost pentru Goethe doar un prieten, ci și o *vocație* (ceea ce

nu mai fusese nimeni pînă atunci pentru el), nu numai prin sarcinile pe care i le-a încredințat ca suveran, ci și, încă mai mult, prin sarcinile pe care le reprezenta el însuși ca om.

Goethe a fixat această nouă trăire a responsabilității într-un simbol poetic. Poezia *Ilmenau*, scrisă cu trei ani înaintea călătoriei în Italia, zugrăvește starea de spirit a lui Goethe din prima perioadă petrecută la Weimar, reculegerea, responsabilitatea în mijlocul agitației furtunoase, relațiile sale cu omul bogat, care era în același timp suveranul, prietenul intim și protejatul său : el zugrăvește o situație reală, poetic simbolică, și totodată, în ea, derivînd din ea, un caracter și o legătură, conținutul afectiv al legăturii dintre poet și duce. Atît prin conținut, cît și prin formă, poezia este, alături de *Călătorie în Harz iarna*, scrisă cu puțini ani mai înainte, monumentul literar cel mai limpede pentru momentele de concentrare și reculegere ale inimii sale încă furtunoase, clocoțitoare, rătăcitoare, care se afla pe calea spre echilibru și claritate, pe calea spre Italia, dar încă departe de țintă. Că poezia *Ilmenau* reflectă trecerea de la poetul dinainte de călătoria în Italia spre cel din Italia se poate demonstra nu numai prin obiectul, materialul, conținutul reflexiv, ci prin expresie și compoziție, îndată ce comparăm poezia cu producțiile lirice cele mai caracteristice din ultimul deceniu al secolului al XVIII-lea, cînd consecințele autodisciplinării și ale concepțiilor artistice însușite în Italia erau încă foarte intense, de exemplu cu *Elegiile romane*. Modalitatea de concepție este general-goetheeană : dezvoltarea conținutului afectiv și de idei, pornind de la o situație privită și descrisă sub aspect senzorial — aici întoarcerea

acasă seara, pe la poalele unei coline împădurite, pentru odihnă, după o zi agitată. Goethean este procedeul de a face ca întreg conținutul de idei și sentimente să iradieze dintr-un motiv concret, trăit, să pornească dintr-un punct spre depărtări, nu așa cum se întâmplă, de pildă, la Klopstock sau la Schiller, care limitează prin motive personale, concrete, gânduri vaste, înalte, cuprinzătoare. În momentul cînd Goethe zugrăvește situația, întregul conținut al poeziei sale este inclus în ea ca în sămînță copacul : situația este sămînța ; așa stau lucrurile și în poezia *Ilmenau*. O dată cu situația, Goethe oferă și elementele, pe care mai apoi nu va face decît să le dezvolte, să le pună în lumină, să le adîncească prin reflecție (reflecție însemnează răsfrîngere de raze și însemnează și meditație, oglindire prin idei a unor aspecte senzoriale). Aceste elemente, concentrate într-o situație irepetabilă, percepută poetic, sînt simbolice pentru circumstanțele generale din viața de-atunci a poetului : răgaz și veghe pline de griji pentru alții, între agitație și munci îndeplinite împreună cu alții într-o țară rodnică, idilică ; și această cuprindere a unor întregi perioade de viață într-o clipă poetică este tot o însușire goetheeană generală. Tablourile lui care zugrăvesc o clipă sînt simbolice, nu izolate, imaginea nu e prinsă fulgerător, impresionist, ci doborîită, coaptă, născută.

Ceea ce e nou în *Ilmenau* constă în caracterul exclusiv vizual al imaginilor senzoriale. A trăi senzorial însemnează din ce în ce mai mult pentru Goethe : *a vedea*. *Ochiul* devine pentru Goethe organul reprezentativ al întregului corp și, în genere, al vieții : legile văzului devin pentru

el adevărate legi ale descrierii și ale plăsmuirii ; funcțiunile artistice nu mai sînt acum la el amestecul și agitația, ci măsura și selecția. Mai tîrziu, Goethe n-ar mai fi putut trăi un vers ca :

Se-agită simțurile-mi toate.

Simțirea tulbure, clocotitoare, scufundarea în momentul senzorial condiționează creația lingvistică a liricii goetheene de tinerețe, caracterizată prin mixtura sferelor senzoriale și interacțiunea funcțiilor gramaticale. În *Ilmenau* sesizăm voința de a izola vizualul, poetul nemaiurmărind redarea simțirii, ci a impresiei, a conturului, a formei. Licărul, aura vibrantă, oscilantă, clocotitoare ce învăluie diversele forme ale peisajului, osianica atmosferă cețoasă, de prăvăliri și revărsări, fac loc unei descrieri de motive individualizate, percepute cu ochi de pictor ; nu mai există aglomerări, îngrămădiri și amestecări de tablouri, ci efortul spre o descripție senzorială. Această tendință, pe care o va duce la desăvîrșire călătoria în Italia, se află aici încă în devenire. Să se compare, de exemplu, versurile din *Elysium* (1772) care redau o situație similară :

*Cînd soarele-apune
Pe stîncă înaltă,
Figuri prietenoase
Binețe îmi dau din desişul
Dumbrăvii-n amurg.*

cu versurile din *Ilmenau* :

*În mici colibe din frunzare,
Îi văd voioși, la foc, pe lutul tare.
Lumina urcă-n slavă prin brădet,*

*La vatra joasă fierbe cina-ncet ;
Glumesc vîrtos, în vreme ce-un clondir,
Golit curînd, se-ntoarce-n cerc, la şir.*

În prima poezie este redat sentimentul iscat de împrejurare, în a doua observarea situației ; detaliile nu mai sînt prinse din zbor și filtrate la focul simțirii, dizolvate în fluviul mișcării, ci zugrăvite, în așa fel încît cîștigă o valoare independentă față de sentiment. În *Ilmenau*, priveliștile nu mai sînt concentrate laolaltă, ci așezate una lângă alta, ochiul este mai puternic decît sentimentul, pictorul l-a învins pe muzician, sau, cel puțin, vrea să-l învingă. Căci — și aceasta e o trăsătură specifică tînărului Goethe — sentimentul mai are încă destulă vigoare, ca să estompeze obiectele, descrierea unui obiect, a unei situații nu a devenit încă un scop în sine, ca, de exemplu, în *Elegiile romane*. Selectarea detaliilor văzute constituie și acum un indiciu al modului preitalian de simțire : sînt selectate trecerile, alternanța de lumină și umbră, aspectele crepusculare, toate acele elemente vizuale, de care ochiul ia cunoștință abia cu ajutorul sentimentului, prin sondare. Așa cum specificul pictural este o treaptă sufletească intermediară între muzică și plastică, tot astfel această poezie se situează la mijloc, între cultul necondiționat al sentimentului, caracteristic tînărului Goethe, și cultul ferm al formelor și al liniilor practicat de Goethe mai tîrziu.

Atmosfera de tranziție din poezie corespunde stării de spirit tranzitorii, modalitatea de expresie este corespunzătoare conținutului. Poezia *Ilmenau* tratează despre întoarcerea acasă a poetului și contemplarea celor înconjurătoare, iar situația de la care pornește, care-i oferă coloritul

și tonalitatea, care o salvează de pericolul reflexivității pure, devine simbolul acesteia. În *Ilmenau*, Goethe e în mai mică măsură decît în poeziile anterioare prizonier al sentimentului, poezia este mai puțin expresia unui clocot, a unei pasiuni, a unui elan : ea este expresia unei reflecții. Nu întîmplător Goethe se slujește aici de un artificiu poetic, aducîndu-și înaintea propriul eu întîlnit ca în vis, transformat în „obiect“, cu un cuvînt : artificiul de a se vedea, și anume de a se vedea în cercul noului său mediu, cu destinele și îndatoririle acestuia. A se vedea reprezintă un mijloc figurativ și totodată un leac : ceea ce a devenit pentru noi imagine vizuală ne face să suferim mai puțin. În acest sens, Goethe aruncă o privire asupra destinului său de pînă acum și asupra îndatoririlor sale viitoare, al căror centru este pentru el ducele însuși :

*...întregu-mi bine și necazul tot :
Un suflet nobil, din firescul drum
De-un strîmt destin în lături abătut.*

.

Cînd a scris *Ilmenau*, starea de spirit primejdioasă a ducelui, la care se face aluzie aici, îi va fi apărut lui Goethe ca un vis apăsător, și astfel poezia o evocă, încă prezentă, însă distanțată ca un vis :

*Invie-un mai frumos tărîm ;
Spăimosul chip în aer s-a topit deodată.
O viață nouă de-un răstimp mi se arată.*

Această viață nouă însemnează pentru poet, ca și pentru duce, trecerea de la un titanism primejdios și chinuitor, lipsit de măsură și de îngre-

diri, spre sociabilitate, spre o activitate pentru
și laolaltă cu alții, spre încadrarea în circumstanțe :

Cunoști îndatorirea stării tale

Și sufletul prea liber ți-l tot strângi în frâu...

...Acel ce pe-alții să-i conducă vrea,

De renunțări va să se-arate vrednic.

Conducerea și autoritatea personală exercitate de duce, care îl constrîngeau pe Goethe la autoînfrînare, au fost întregite prin multiplele obligații de serviciu și administrative, pe care poetul a trebuit să le preia ca om de curte la Weimar, ceea ce a contribuit de asemenea la pregătirea călătoriei sale în Italia. Încadrat într-un organism social, oricît ar fi fost totuși acesta de mobil și de liber, Goethe a trebuit să se lepede de obstinația sa furtunoasă, a devenit tot mai sociabil, s-a văzut nevoit să țină seama de conveniențe și de forme, continuînd drumul pe care-l adusese mai înainte treptat-treptat dragostea față de Lili, o doamnă din societatea bună, dar mai importante decît efectele în direcția sociabilizării au fost cele exercitate asupra lui de către sfera obligațiilor weimariene. Mai importantă decît limitarea sentimentelor sale a fost lărgirea perspectivei, îmbogățirea materialului de observație și deprinderea a noi dexterități și cunoștințe. Ceea ce anticipase, ca geniu, pornind de la premise interioare, „esența lumii“, l-a întâmpinat aici din exterior, impunîndu-i o serie de exigențe, iar ceea ce știa sau văzuse trebuia să pună acum în practică ; și în privința aceasta era pregătit pentru Italia, exersîndu-și privirea, deprinzîndu-se să-și transforme reprezentările în opinii, intuițiile în cunoștințe, sentimentul în activitate. Ca regent

al unei țări mici, ca *maître de plaisir* al unei curți pretențioase sub aspect spiritual, a învățat să cunoască din interior stările de lucruri pe plan statal și social, de care știuse pînă acum numai ca spectator sau ca adversar titanic. Universul său a crescut în aceeași măsură în care își îngrădea eul ; oricît de puțin potrivită ar putea să pară pentru poetul lui *Prometeu* situația de recrutor, oricît de clar ar fi exprimat el însuși contradicția dintre aspirațiile și inspirațiile sale poetice și mizeria fabricanților de ciorapi din Apolda, cele o sută de mici detalii ale vieții sale exterioare duse în prima perioadă petrecută la Weimar, care contrastau, în dezavantaj, cu zborul furtunos din anii săi geniali de la Wetzlar și Strassburg, care, mai ales, par a-i fi stîmjenit productivitatea din acea vreme, toate aceste detalii nu constituie îngustări, ci o lărgire dorită a *orizontului*, pregătiri în vederea marelui proces de formare din Italia.

ÎNCEPUTURI ALE ȘTIINȚEI

În prima perioadă petrecută la Weimar se situează mai ales începuturile lui Goethe în domeniul *cercetării sistematice a naturii*, care aveau să se dezvolte și să fie fundamentate pe deplin tot datorită Italiei. Înzestrat încă de copil cu un simț profund pentru mișcarea și viața naturii, pentru ansamblul fenomenelor de creștere și al forțelor zămislitoare, avîndu-l în centru pe om, plin de o atenție trează față de formele peisajului și de fenomenele din cadrul acestuia, vibrînd poetic laolaltă cu toate înfățișările vieții, Goethe

a găsit totuși abia la Weimar prilejul să se instruiască asupra temeiului simțirii sale generale pentru natură, asupra acțiunilor și obiectelor, asupra domeniului și mijloacelor, asupra forțelor și formelor din natură, să le cunoască bine prin observație și experiment; la rîndu-i, abia Italia i-a deschis pe deplin acest domeniu și l-a ajutat să-și perfecționeze mijloacele pentru a-l cucerii. Căci Goethe avea nevoie de un prilej viu, chiar practic: el nu pleca niciodată de la o căutare abstractă a adevărului sau de la anumite cunoștințe, fiecare cunoștință este la dînsul lămurirea, explicarea, aplicarea și consecința unei nevoi impuse de impulsul vital sau de situația sa, și abia viața activă de la Weimar l-a determinat să treacă de la simțirea, intuiția și observația din perioada sentimentală și titanică la cercetare, cunoaștere și știință.

Nevoia de a aprofunda știința naturii i s-a trezit la Weimar, însă tot Italia a fost aceea care i-a asigurat libertatea interioară și exterioară necesară pentru împlinirea acestei nevoi. El însuși a consemnat într-una dintre lucrările sale cele mai cuprinzătoare, *Istoria studiilor mele botanice* (1817), contribuția anturajului din Weimar la progresul studiilor sale în domeniul științei naturii:

„Totuși, în viața activă și în sfera științei am pășit propriu-zis abia atunci cînd nobilul cerc de la Weimar m-a primit într-un chip atît de favorabil: acolo, în afară de alte avantaje de neprețuit, m-am bucurat de norocul de a schimba aerul odăii și al orașului cu atmosfera de țară, de pădure și grădină“.

Plăcerile cinegetice de la Weimar l-au îndrumat pe Goethe spre economia forestieră, economia forestieră spre silvicultură, pădurea i-a orientat

interesul spre copaci, mușchi și vegetația sălbatică, calea sa mergînd mereu de la trăirea individuală la experiența cu valoare simbolică, de la aplicația practică la cercetarea sistematică, sau, cum a spus-o Goethe însuși, comparînd evoluția sa științifică individuală cu istoria botanicii : „am ajuns de la aspectul general cel mai bătător la ochi la util, de la necesitate la cunoștințe“.

Așa cum economia vînătorească și forestieră a Weimarului a constituit punctul de plecare al botanicii lui Goethe, tot astfel economia minieră weimariană, către care i s-a orientat mai întîi interesul, apoi activitatea, a format punctul de plecare al geologiei lui. Și aici a ajuns aproape întîmplător, printr-un imbold practic, atunci cînd i s-a cerut colaborarea la redeschiderea minei de la Ilmenau : „Mă gîndeam că este indispensabil să văd cu ochii și să înțeleg cu spiritul, în întreg complexul lor, toate lucrurile privitoare la minerit : căci numai atunci puteam spera să pătrund mai adînc sensul lor pozitiv și să mă familiarizez cu aspectele istorice“.

Impulsul practic spre osteologie i-a fost furnizat lui Goethe de colaborarea la fiziognomia lui Lavater (deși încă de la Strassburg poetul a studiat anatomia ¹). Desigur, abia călătoria în Italia i-a adus înțelegerea miezului lucrurilor, pe baza căreia a putut face cercetări sistematice. Dar fiecare pas practic îl conducea pe Goethe spre un nou domeniu de cunoștințe, iar în măsura

¹ Cei mai mulți dintre comesenii lui Goethe, la pensiona din Strassburg unde locuia, erau medici. Martor al permanentelor discuții de specialitate ale acestora, studentul în drept s-a simțit atras de medicină și a început să frecventeze cu mare sîrguință cursurile de anatomie.

în care Weimarul a fost prima lui școală practică, în aceeași măsură i-a fost și școală de știință universală.

Drumul lui Goethe spre știință este simbolic pentru nașterea adevăratei științe în genere. Cercetătorul și gânditorul Goethe nu poate fi separat niciodată de poet, și tocmai în acest capitol putem înțelege mai clar originea comună a științei și a literaturii lui, ambele izvorâte din nevoile forței sale vitale. Precum n-a fost poet numai de dragul poeziei, de dragul literaturii în sens absolut, tot astfel n-a fost un cercetător de dragul cunoștințelor în sine, de dragul adevărului abstract. „Știința pe hîrtie și pentru hîrtie“ n-avea pentru el nici un farmec. Poezie și adevăr — amîndouă erau pentru el un mijloc prin care să-și exprime concret instinctul vital, prin care să se afirme în înfățișări vădite, în așa fel încît să nu îngăduie ca plenitudinea interioară și masele exterioare de material să pună stăpînire asupra lui. Poezia și știința sînt forme ale instinctului său de conservare sau ale dorinței sale de a domina, ale „seței de putere“, sînt forme limpezite, spiritualizate, despersonalizate în gradul cel mai înalt, în care nu mai dăinuie nici o urmă de egoism, de utilitarism empiric; Goethe însuși n-a uitat însă niciodată că *punctul de plecare* al științei sale nu este spiritul absolut, ci viața relativă, nu noțiunea, ci necesitatea, nu gîndirea, ci simțirea.

Goethe a recunoscut desigur că acele categorii din domeniul rațional absolut, pur, liber de orice scop și necesitate, care se bucură de o înaltă considerație de la Platon încoace, pot fi țeluri și consecințe posibile ale activității științifice și a cerut cel puțin dăruirea dezinteresată a individului față de obiect. Dar abnegația cercetătorului

individual, prima cerință a oricărei științe, nu poate fi confundată cu lipsa de interes față de viața care-l împinge pe ins spre cercetare. Conștiința insului trebuie să fie liberă de orice scopuri personale, însă cercetarea, impulsul dezinteresat spre cercetare al insului reprezintă în sine numai un organ al voinței de a trăi, care acționează prin el. Chiar în domeniul intelectualității abstracte, în contemplația aparent fără scop, în lumea ideilor lui Platon, în acel *Amor intellectualis Dei*¹ al lui Spinoza, în rațiunea pură a lui Kant este implicată o voință, chiar o sete de putere, oricât de libere ar fi aceste teorii de orice scop conștient și oricât nu și-au dat seama în mod conștient de această implicație persoanele empirice, care-au formulat teoriile. Sesizarea ei, ca un fenomen moral primar, este un merit al lui Nietzsche, definirea ei ca un fapt biologic, un merit al pragmatismului, valorificarea ei sub aspect teoretic, psihologic și metafizic, un merit al lui Henri Bergson.

Fără pretenții filozofice propriu-zise, Goethe este precursorul acestora din urmă, atunci când și-a descris sub aspect pur biografic calea spre știință și a dat urmare unor forțe instinctive individuale, care la el deveneau întotdeauna principii.

„Ceea ce nu e de nici un folos constituie o grea povară.“ „Trebuie să ne preocupe viața, nu contemplația.“ „Numai ceea ce este rodnic reprezintă ceva adevărat.“ „Consider că este adevărat numai ceea ce îmi asigură propășirea.“

Toate aceste afirmații nu se tălmăcesc prin : e adevărat numai ceea ce îmi aduce avantaje, ceea ce pot folosi eu, ci prin : e adevărat ceea ce face

¹ Iubirea prin înțelegere a lui Dumnezeu (lat.).

ca viața mea să se realizeze mai pur, mai limpede, mai conturat prin posibilitățile existente în ea. Așadar, pentru Goethe, „adevărul“ nu este un principiu absolut al cunoașterii, un criteriu conform căruia își apreciază viața, ci invers : el apreciază adevărul după criteriul vieții ; Goethe nu este, așa cum s-a afirmat în mod absurd de curînd, un discipol al lui Kant, ci reprezentantul poziției celei mai opuse ce poate fi găsită în genere în Germania față de modul kantian de gîndire și simțire. Ca atare, i-a fost din capul locului clar că întreaga lui cunoaștere va fi exclusiv o răsfrîngere în afară a vieții sale, întocmai ca și literatura pe care a creat-o ; în perioadele de criză, Goethe a recurs neconținut la cunoașterea naturii-dumnezeu și s-a străduit s-o cunoască mereu mai bine, cu dorința de a găsi în aceasta un leac și un mijloc de exercitare a puterii.

La Weimar, poetul a cunoscut efectul binefăcător al științei, în Italia, unde lumea obiectivă l-a asaltat cu o forță sporită, a trebuit să-și însușească tot mai profund mijloacele necesare pentru a domina această lume și pentru a pune ordine în cunoașterea ei. Claritatea obiectivă a înțelegerii sale este ilustrată de faptul că el n-a ignorat niciodată originile vitale și limitele științei sale, condiționarea biotică a gîndirii sale, de asemenea de faptul că n-a acceptat niciodată ideea existenței unui spirit absolut, de la care pornesc filozofii naturii și constructorii apriorici, în fine, îndeosebi, de faptul că a prezentat întotdeauna omul și organele omenești ca fenomene senzoriale originare (acesta este sensul special și meritul disputei cu Newton referitoare la culori). Pe de altă parte, siguranța *instinctului* său reiese din faptul că, deși, ca aptitudini înnăscute, a fost unul

dintre oamenii cei mai impulsionați de avânturi confuze, cei mai dominați de sentimente, cei mai antiraționali, a reușit să-și găsească salvarea în claritatea intelectuală, să se deprindă și să obțină cea mai desăvârșită ordine a gândirii, să ridice în întregime întunecatul său abis înăscut la înălțimea unor acțiuni, idei, reflecții, maxime, sentințe limpezi.

Că Goethe ne apare astăzi ca un om extrem de înțelept nu este un lucru chiar așa de la sine înțeles — dacă ar fi murit înainte de călătoria în Italia, ar fi continuat să rămână pentru noi un geniu, nu însă un înțelept, nu un om care stăpânește noțiunile cu aceeași măiestrie cu care e stăpîn pe intuiții și sentimente. Fiecare geniu dispune și de capacitatea înțelegerii noționale, dar această capacitate nu reprezintă pentru fiecare, ca pentru Goethe, un leac; nu fiecare și-o dezvoltă sub presiunea necesităților vitale, cum a făcut-o Goethe, mai întâi la Weimar, apoi, constrîns de două ori mai puternic de către bogăția lumii înconjurătoare, în Italia. Dar Goethe și-a considerat cunoștințele numai ca *leacuri* — el n-a dat glas la tot ceea ce a cunoscut, înțelepciunea cea mai profundă nu și-a dezvăluit-o, sau a exprimat-o în semne și imagini. Și sub acest aspect, el se deosebește de gînditorii absoluți, care au un sistem, gîndesc și difuzează învățături de dragul sistemului. Așa cum nu credea într-o cunoaștere absolută, tocmai pentru că era conștient de condiționarea vitală a oricărei cunoștințe, tot astfel și-a interzis să dea expresie cu orice preț tuturor adevărurilor cunoscute. E o trăsătură ce aparține de asemenea echilibrului și modestiei, ale căror începuturi cad în perioada petrecută la Weimar. Va trebui să repetăm cît de des

cuvintele tot atît de importante pentru înţelegerea lui Goethe, ca şi pentru înţelegerea înţelepciunii :

„Omul nu s-a născut ca să rezolve problemele lumii, ci ca să caute la ce se referă problema, iar apoi să se menţină în limitele a ceea ce poate înţelege. Capacităţile sale nu sînt suficiente pentru a judeca acţiunile universului, iar dorinţa de a pune raţiune în cosmos este, ţinînd seama de modesta lui poziţie, o năzuinţă cu totul zadarnică... Trebuie să rostim maxime cu un înţeles superior numai în măsura în care putem fi de folos lumii, pe celelalte trebuie să le păstrăm pentru noi, însă, chiar şi aşa, ele pot, şi o şi fac, să-şi arunce strălucirea asupra a tot ceea ce săvîrşim, aidoma luminii domoale a unui soare ascuns.“

Teoriile lui Goethe nu devin niciodată scop în sine, şi oricît de clar sub aspect noţional ar fi redactate scrierile sale ştiinţifice, ele nu-şi pierd niciodată de sub picioare pămîntul din care au crescut, aşa cum se întîmplă chiar şi cu lucrările celor mai mulţi dintre marii noştri filozofi. Frazele lui nu sînt niciodată „abstracte“, adică rupte de cel ce le rosteşte, nu sînt niciodată absolute, adică desprinse de realitatea pe care o au în cadrul existenţei lui Goethe. Ele sînt rezultatele naturale obţinute de un om întreg, cu toate clipele şi condiţionările sale inepuizabile. Sînt idei ocazionale, în acelaşi sens în care Goethe şi-a numit poeziile — poezii ocazionale : progenituri ale unei clipe fertile, clipe ale vieţii sale devenite idei. Opusul unor asemenea idei ar fi acelea care reprezintă verigile necesare ale unui sistem constituit apriori, precum, de exemplu, la

Hegel. În cuprinsul enciclopediei sale ¹, Hegel ajunge să vorbească și despre culori, deoarece sistemul său ar avea o lacună, dacă autorul n-ar vorbi și despre culori. Acest principiu al integralității este străin lui Goethe, după cum în genere universalitatea sa nu are nimic a face cu integralitatea. Dacă vorbește despre culori, roci, oase, plante, tablouri și așa mai departe, aceasta nu se întâmplă niciodată pentru că dorește a le încadra în vreun oarecare sistem de gândire, pe care spiritul său l-a trasat mai dinainte pornind de la un punct oarecare, ci fiindcă în drumul vieții sale a ajuns într-un contact activ sau pasiv cu aceste fenomene diferite, fiindcă ele au devenit pentru dînsul „experiențe“, întâmplări, fapte întîlnite. Intrînd iar și iar în contact, îndeosebi datorită chemării la Weimar și călătoriei în Italia, cu toate fenomenele tipice, năzuind, ca om atent, neobosit și profund, să cunoască toate cele ce se aflau în juru-i și toate conexiunile lor, Goethe a devenit în lunga și cuprinzătoarea lui viață un cercetător ocazional al tuturor aspectelor întîlnite de un om, fiind totuși un cunoscător al universului luat în ansamblu, conform pricipiului său :

*Ca-n infinit să poți pași vreodată,
Străbate ce-i finit în lumea toată.*

Firește, universalitatea lui Goethe ar fi fragmentară, un cosmos din bucăți, dacă universul n-ar fi fost pentru poet prezent în chip simbolic în fiecare dintre aspectele lui ; scriitorul a găsit în el însuși unitatea anticipativă, interpretarea capabilă să dezvăluie conexiunile dintre aspectele cele mai eterogene ale naturii, de la inima ome-

¹ *Enciclopedia științelor filozofice* (1817).

nească pînă la lespede a criptelor. Aşa cum fiecare clipă a fost pentru el o reprezentantă a eternităţii, o frîntură din tezaurul timpului, nu un interval izolat, tot astfel fiecare fenomen în parte, fiecare aspect concret sau forţă simbolizează în gîndirea sa acţiunea în ansamblu a naturii-dumnezeu ; n-a obosit niciodată în a formula această părere, sau mai curînd această *credinţă* — căci ea este o idee, o concepţie, nu o experienţă :

„Sînt veşnic, deoarece exist“. „Este Veşnicul Unic care se revelează într-un chip multilateral.“ „Veşnicia îşi continuă mişcarea înainte în toate“ etc.

Da, miile de obiecte ale cercetării sale au fost pentru Goethe doar nişte simboluri diferite pentru aceeaşi unitate vie, care constituia pentru el totodată universul, au fost doar nişte manifestări diferite ale aceleiaşi, forţe, atribute ale aceleiaşi substanţe, sau cum s-ar mai putea formula. Nefiind un făuritor de sistem, un gînditor absolut, ci un om senzorial, un artist, n-a negat, ca, de exemplu, Spinoza sau Hegel, fenomenele, în favoarea cutărei idei, sau forţe, sau substanţe, ci, ţinînd seama de condiţionarea vitală, a lui şi a lor, a cinstit în chiar ele eternitatea, divinul, ideea — numai în ele, în aspecte — cu o veneraţie profundă faţă de clipa, de trupul, de chipul, de fenomenul individual însuşi. N-a căutat niciodată dincolo de lucruri lucrul în sine, ci a ştiut, cu un sentiment de fericire, că îl posedă în lucrurile înseşi, că prin clipă posedă eternitatea, prin aspectul individual caduc, natura-dumnezeu : „În reflexul colorat se află la dispoziţia noastră viaţa însăşi“. În felul acesta, a azvîrlit o punte peste opoziţia teoretică dintre experienţă şi idee, pe care, desigur, o admitea noţional, datorită modului său

de reprezentare și datorită activității sale științifice (cf. *Experiența ca mijlocitoare între obiect și subiect*, studiu în care se arată în dezacord cu terminologia kantiană). Aici nu aflăm o devalorizare, o minimalizare a reflexului colorat, ci, dimpotrivă, glorificarea lui. Relativitatea n-a fost pentru el o anulare, o întunecare, o degradare a absolutului, care după opinia lui era viața însăși, ci chiar o funcție a vieții, părtaşă așadar la întreaga venerație acordată de el vieții. Din această cauză, n-a căutat să distingă și să excludă din domeniul cunșterii, ca fenomene falsificate sau sortite să falsifice, cele ce aparțineau simțurilor (moștenire platoniciană și creștină care a pătruns pînă în filozofia lui Hegel și a lui Schopenhauer), din această cauză cuvîntul „aspect” n-a fost pentru el o injurie, din această cauză a cutezat să vorbească despre „fenomenul originar”, transferînd, pe baza unei concepții total nekantiene, absolutul în aspect. în fenomenul însuși. „Învață să te încrezi în simțuri.” Din această cauză, Goethe a arătat experienței acea divină venerație pe care Schiller o rezerva numai ideii, nevrînd, în celebra lor convorbire, nici măcar să înțeleagă deosebirea. Întrucît această venerație față de aspect — și față de organele prin mijlocirea cărora luăm cunoștință de aspectele particulare — îi era înnăscută, întrucît în fiecare aspect venera un simbol, un reprezentant al întregii naturi, Goethe a putut să evite orice sistem și să-și îngăduie a profesa gîndirea ocazională, fără a trebui să se teamă de fragmentare sau de izolare. Firește, însă, aspectele au căpătat pentru el o pondere, o încărcătură și o plenitudine cu totul diferite decît în cazul unui empiric pur, pentru care aceste aspecte sînt detalii izolate, și decît în cazul pose-

sorului unui sistem, pentru care ele sînt părți ale unui întreg, în cadrul căruia nu are decît să le înserieze, așa cum un copil alcătuiește din cuburi diferite imaginea.

Pentru Goethe, cercetarea oricărui fenomen natural sau uman deriva din constrîngerea exercitată de o ocazie ivită în viața lui și avea drept consecință nu doar faptul de a-i găsi un loc, ci de a o lua în posesie ca un factor fecund, propășitor al eului său. El nu se putea declara niciodată satisfăcut cu o construcție apriori bazată pe noțiuni considerate drept juste, cu o dialectică a procesului de devenire, ca Hegel, sau cu dezvoltarea unei simbolistici derivate din concepția sa, ca Schelling — pentru a numi cele două metode mai importante ale filozofiei naturii, care năzuiau să se ridice pe-atunci, alături de metoda sa, mai presus de empirism. Neliniștea propriei lui inimi l-a împins spre cercetarea fenomenelor, în care intuia legi constitutive valabile și pentru el, iar neliniștea inimii nu e potolită prin satisfacția cerebrală că explicația dată se vedește corespunzătoare. Goethe ca cercetător al naturii rămîne în continuare tot Faust, care trebuie să pătrundă spiritualicește universul, pentru a se amplifica pînă la dimensiunile universului, deoarece își poate elibera, adică mîntui microcosmul numai în macrocosm ; dar metoda bătrînului Faust a devenit, în Italia, alta decît aceea a tînărului Faust — el nu mai asaltează universul cu plenitudinea simțirii, ci îl abordează cu simțurile și gîndirea disciplinate, nedisprețuind nici noțiunea, nici experiența, ca să pătrundă neostoit și sîrguincios în angrenajul plin de taine. Perfecționarea simțurilor și clarificarea noțiunilor au constituit o pregătire în acest scop, în vederea lor a început să facă eforturi conștiente

la Weimar și așa cum totul a fost în viața lui totodată și fruct și sămînță, la fel eforturile sale în vederea acestui scop au fost totodată realizări, iar mijloacele sale totodată succese ; însăși starea din care năzuia să iasă ne apare ca o treaptă a desăvîrșirii.

Ceea ce l-a împins spre Italia a fost totodată garanția însăși că Italia va face din el ceea ce voia să devină : un om aflat în posesia unei legități desăvîrșite a tuturor organelor, capabil și vrednic să cerceteze tot ceea ce poate fi cercetat și să venereze *calm* ceea ce nu poate fi cercetat. Goethe însuși a definit această stare ca fiind fericirea supremă a omului gînditor ajuns la maturitate, în deplina posesie sau, mai curînd, în exercitarea acestei fericiri — căci, pentru el, fericirea nu era posesie, ci exercițiu.

În perioada weimariană, anterioară călătoriei în Italia, cercetarea și venerația i-ar fi apărut nu ca o fericire supremă, ci ca un mijloc de obținere a fericirii. Ceea ce l-a mînat spre Italia n-a fost la origine dorința de a întreprinde cercetări, ci aceea de a-și lărgi lumea prea strîmtă și apăsătoare, prin mijlocirea văzului (și anume a văzului în modul său activ). Așa cum suferința sa din perioada de „Furtună și avînt“ a avut două chipuri, anume excesul plenitudinii interioare și lipsa unui spațiu larg și a clarității în exterior, tot astfel și vindecarea sa a trebuit să rezolve două sarcini : calmarea inimii și înțelegerea lămurită a lumii : „a-și limpezi simțurile toate și a-și liniști sîngele-n clocot“.

În zadar a căutat mai întîi această izbăvire în viața de curte și în activitatea oficială — desigur, acestea l-au abătut spre alte gînduri și i-au lăr-

git orizontul, dar nu i-au liniștit sîngele-n clocot, ci l-au încîlcit în noi labirinturi. E adevărat, dragostea pentru Charlotte von Stein i-a dăruit o fericire intimă profundă, ca nici o altă iubire anterioară — vom vedea mai departe ce a însemnat această dragoste în ansamblul vieții lui Goethe și de ce —, însă ea i-a lăsat neîmplinită o altă nostalgie, aceea care-l chema spre lumea largă. Ceea ce viața de societate de la Weimar și dragostea pentru Charlotte nu-i puteau oferi decît într-o direcție, a căutat să obțină concomitent și în ambele direcții din cunoașterea naturii, iar cercetarea naturii derivă la el din credința că natura este replica amplificată, însuflețită de prezența divină, a omului, așa cum o și exprimă cele două cuvinte : macrocosm și microcosm. Reușind să înțeleagă, să cuprindă natura cu ajutorul organelor sale omenești, a luat totodată în posesie și un spațiu, în care s-a eliberat de presiunea plenitudinii interioare, în care s-a putut extinde limpede și activ, obținînd un chip și o activitate corespunzătoare pentru eul său prea plin.

Pornind de-aici, se înțelege de ce a salutat cu atîta recunoștință filozofia lui Spinoza, în care a văzut învățătura ce-i asigura izbăvirea : în această filozofie era exprimat în noțiuni și concretizat matematic ceea ce anticipase intuiția sa, ceea ce vedea fantezia lui poetică și ceea ce solicita simțul său pentru univers : anume că lumea este ea însăși natură divină, că dualismul Dumnezeu-lume — pe care ca poet nu putea să-l admită și care lui, ca om cu înclinații păgîne, adorator al teluricului, îi repugna — nu există, în sfîrșit și mai ales că eul și lumea, a căror dizarmonie și dualitate îl făceau să sufere, nu sînt decît două atribute ale aceleiași substanțe, căci ce altceva sînt eul și lumea

decît gîndire şi extensiune. Această teorie despre unitatea substanţei şi principiul *ordo et connexio rerum idem est ac ordo et connexio idearum*¹ au fost interpretate de Goethe (indiferent de ce înţelegea Spinoza însuşi prin ele) cu formulări şi lămuriri noţionale ale sentimentului său tulbure şi ale intuiţiei sale pioase din tinereţe, iar recunoştinţa arătată acestui evanghelist provine din faptul că, prin asemenea principii, el i-a oferit o garanţie a izbăvirii : căci dacă eul şi universul corespund realmente, atunci contradicţiile eului trebuie să-şi afle limpezirea sau soluţia în univers, atunci pasiunile insului strîmtorat de îngrădiri trebuie să se stingă în marele ansamblu — ceea ce însemnează că mîntuirea omului prin mijlocirea universului este posibilă. Dacă Faust vrea să se extindă pînă la dimensiunile universului, această voinţă a lui răspunde cerinţei de limpezire, aşa cum o poate spera un credincios spinozian. Căci numai cel ce crede că universul este însufleţit de prezenţa divină şi supus aceloraşi legi ca şi oamenii, numai cel ce vede în om un microcosm, numai acela poate spera să se vadă mîntuit de suferinţele omeneşti prin *transformarea sa în univers*. Nici unui creştin adevărat nu i-ar putea veni ideea că pătrunderea în univers i-ar aduce mîntuirea. Aceasta a fost însă credinţa propriu-zisă a lui Goethe, o credinţă pe care n-a preluat-o de la Spinoza, ci pe care Spinoza i-a formulat-o cu o fericită claritate într-o perioadă cînd noţiunile sale erau confuze.

În vîrtejul pasiunii sălbatice, însăşi grandioasa lipsă de pasiuni a naturii-dumnezeu i-a apărut ca un liman de odihnă ; acesta este motivul pentru

¹ Ordinea şi conexiunea lucrurilor este aidoma cu ordinea şi conexiunea ideilor (*lat.*).

care l-a entuziasmat cealaltă teză a lui Spinoza : cine îl iubește cu adevărat pe Dumnezeu, acela nu trebuie să se aștepte ca Dumnezeu să-l iubească la rîndul său ; lui Goethe, principiul spinozian exprimat în formula *Amor intellectuallis Dei*, altfel spus iubirea față de Dumnezeu manifestată prin pura lui contemplare așa cum se revelează el senzorial în natură, i-a apărut ca o fericire vrednică de atins.

Ceea ce l-a deosebit totuși de Spinoza a fost tocmai senzorialitatea lui de poet, care venera prezența sufletului divin nu numai în *legile* universului, ca matematicianul Spinoza, ci și în *aspectele concrete* și *forțele* acestuia : panteismul său, spre deosebire de cel al lui Spinoza, era de natură nu mecanică, ci vitalistă, natura-dumnezeu era pentru el nu o *lege* calculabilă, ci un ansamblu de *forme concrete*, vizibile, sesizabile cu ajutorul simțurilor. Acceptînd principiul lui Spinoza referitor la *ordo et connexio*, Goethe dădea expresiei formale *ordo et connexio* un alt conținut, anume îi substituia noțiunea sa de ordine și corelație, care nu era matematică, ci poetică. Dar această teorie a lui Spinoza, nu ca un principiu preluat o dată pentru totdeauna, nu ca o maximă izolată, ci ca expresie a unei predispoziții generale, ca o formulă ce definea un impas sufletesc, avea să acționeze, în întreaga lui existență, mai mult inconștient decît conștient, fiind pentru el un imbold permanent, un imperativ tainic de a statornici relațiile cele mai profunde cu lumea obiectivă, fie ea natură sau artă, în măsura în care s-a manifestat conform unor legi. Spinozismul și obiectivismul lui Goethe au o origine comună : amîndouă sînt leacuri împotriva subiectivismului său titanic, împotriva cultului eului

și a excesului sentimental sau, cu o denumire comună tuturor, a febrei din perioada wertheriană. Goethe se vindecă întotdeauna făcînd apel la ceea ce reprezintă opusul propriei sale firi, ori, mai curînd, cultivînd acel germene din firea sa, a cărui închircire sau înăbușire îi amenință echilibrul.

Vom vedea mai tîrziu cum, în mijlocul preocupărilor științifice, își apără și utilizează creația poetică, chiar ca știință, ca „gîndire obiectivă”; acum vom reține doar un exemplu de felul cum activitatea lui de cercetare se manifestă în însuși sentimentul și în credința lui poetică. Cea mai de seamă profesiune de credință a lui Goethe din vremea anterioară călătoriei în Italia se află în imnul aforistic *Natura*, de pe la 1780. Aproape nici un alt monument din primii săi ani weimarieni nu este mai important pentru cel ce vrea să înțeleagă starea sufletească din care își trage originea întreaga cercetare a naturii de către Goethe; în același timp imn de slavă și mărturisire filozofică, acest imn dezvăluie lăuntric în întregime furtuna și avîntul, iar afară speranța în mîntuire — pune așadar față în față eul, care este creatură și creator, și universul, care este obiect și stare. Privit în perspectiva autorului lui *Faust*, al *Suferințelor tînărului Werther*, al lui *Ganimede*, cu alte cuvinte în perspectiva poetului adept al mișcării „Furtună și avînt”, imnul este o clarificare reflexivă a simțului său pentru univers, privit în perspectiva autorului *Morfologiei* și al *Teoriei culorilor*, este o glorificare poetică a domeniului său de cercetare.

Dacă simțim nevoia unei analogii, putem înscrie acest imn printre monumentele datorate filozofilor naturii din antichitatea greacă, cu care

Goethe se înrudește în calitatea sa de cercetător, nu prin teorie, ci prin atitudine și mijloace. Căci, la fel ca ei, Goethe a încercat să înțeleagă și să distanțeze prin observație universul simțit intuitiv, să coordoneze în unități primare cele observate, să interpreteze experiența prin idei și ca idei. Firește, el se putea sluji de un aparat noțional perfecționat, în vreme ce vechii greci erau obligați să recurgă la o simbolistică intuitivă. În imnul *Natura*, Goethe însuși a trebuit să desprindă oarecum din credința lui modul cum s-a văzut nevoit să ajungă la cercetare și știință ; pe de altă parte, exprimând poetic esența și însușirile naturii-dumnezeu, a exprimat totodată acțiunea acesteia asupra lui și exigențele pe care i le-a impus, ca ins credincios. Și aici, tocmai aici întâlnim acea trăsătură goetheeană centrală : poetul întreabă obiectele în așa fel, încât răspunsul e prefigurat încă din întrebări, își tratează eul ca fiind el însuși natură, înțelege prin chiar actul privirii cele văzute și invers.

Imnul nu conține ideile ce se află la baza științei naturii practicate de dînsul, ci starea de spirit care l-a orientat spre știința naturii ; în formularea lor, aceste aforisme aparțin pe de-a-n-tregul misticii naturii : în imn e vorba despre o scufundare în univers, chiar cu prețul jertfirii eului :

„Eu n-am vorbit despre ea. Ceea ce e adevărat și ceea ce e fals, totul a fost rostit de dînsa. Totul e vina ei, totul e meritul ei“.

Aici aflăm tipica fugă de sine însuși a misticului, datorită căreia și imnul acesta aparține încă perioadei de „Furtună și avînt“ ; Goethe însuși l-a socotit mai tîrziu printre simptomele malade, de care abia Italia avea să-l elibereze :

„Aș numi treapta înțelegerii de-atunci un comparativ, constrâns să-și dezvăluie orientarea spre un superlativ încă neatins. Se observă înclinația spre un fel de panteism, care pune la baza fenomenelor din univers o esență de nepătruns, necondiționată, umoristică și chiar contradictorie cu ea însăși, ceea ce poate fi acceptat desigur ca un joc de cel pentru care toate acestea reprezintă un lucru de o amară seriozitate.“

Pornind de la trăire la contemplație, de la contemplație la observație, de la observație la meditație și de la meditație la stabilirea unor conexiuni — Goethe însuși a definit această înșiruire ca fiind calea urmată de cercetător — se impunea o nouă epocă de formație ; în panteism, așa cum e consemnat acesta în imn, vedem motivul ce l-a dus pe Goethe la știința de mai târziu, așa cum vedem în foame motivul pentru care mîncăm. Foamea explică însă motivul pentru care mîncăm, nu însă și hrana ; considerînd hrana aflată de Goethe la Weimar ca un mijloc capabil să-i potolească foamea titanică, vom înțelege mai bine ceea ce trebuia să-l mîne în cele din urmă spre Italia și de ce abia Italia avea să-l sature.

CHARLOTTE VON STEIN

În relațiile lui Goethe cu Karl August, în rolul său educativ și în sfera de îndatoriri a omului de curte și de stat de la Weimar am văzut niște mijloace pe jumătate voluntare, pe jumătate coercitive care l-au dus spre sociabilitate, spre eliberarea de titanism. Paralel cu acest proces și

într-un raport de interdependență cu el se desfășoară și începuturile procesului de obiectivare, prin care Goethe s-a transformat dintr-un om însuflețit de sentimentul naturii într-un cercetător al naturii. Ambele cercuri trasate de destin, societatea și natura, au fost abordate de Goethe cu conștiința că poate găsi în ele mijloace de vindecare, pentru a ieși dintr-un impas dublu : avântul eului prea plin și lipsa unui câmp de activitate corespunzător. Acest dublu impas se reduce de fapt la unul singur, și numai dacă e privit, succesiv, dinspre exterior sau dinspre interior, se arată sub aceste două aspecte.

Un al treilea mijloc de vindecare nu l-a căutat, ci l-a găsit : dragostea pentru Charlotte von Stein. Această dragoste este cea mai eficientă dintre treptele preliminară sufletești și trecerile spre trăirea italiană, deoarece l-a transformat pe Goethe pornind din interior spre exterior, pe când lumea și observarea naturii au avut drept consecință o transformare din exterior spre interior. În vreme ce voia să obțină aproape *cu forța* (în starea sa de exces de-atunci nici nu putea altfel) claritatea și ordinea, exersându-și și limpezindu-și simțurile și capacitățile în luptă cu obligații stabilite de el însuși sau impuse dinafară, forul său intim a fost pe de-a-ntregul captivat de o pasiune, care l-a apropiat de echilibrul visat și puritatea dorită mai mult decât tentativele conștiente de autoformare și care l-a tămăduit oarecum homeopatic de răul titanic.

Aici întâlnim din nou destinul tipic al lui Goethe : marile lui crize sînt pregătite și provocate concomitent de trăiri culturale și de trăiri primare, nevoile sale interioare coincid întotdeauna cu evenimente exterioare, demonul său se află

în raporturi de interdependență cu a sa Tyche. Astfel, cînd a trebuit să săvîrșească la Strassburg trecerea de la rococoul raționalist la cultul creator și liber al naturii, Goethe s-a bucurat concomitent de răsăritul unui nou univers cultural, datorit lui Herder, și al unei noi iubiri, datorite Friederikei, care l-au condus din țarcul conveniențelor sociale spre natură și spre atmosfera liberă. Tot astfel, în vreme ce-l apăsa criza wertheriană, un eveniment exterior concomitent, ca sinuciderea lui Jerusalem, și propria-i pasiune l-au ajutat să se elibereze de povară. La fel, Charlotte von Stein a devenit pentru el un destin interior, în vreme ce un destin exterior îi solicita ordine și măsură, în vreme ce starea lui sufletească îi făcea insuportabile neliniștea și tensiunea titanică. Așa cum Shakespeare, Herder și Friederike alcătuiesc un mănunchi, tot astfel Weimarul, Spinoza și Charlotte von Stein reprezintă pentru el o unitate : sînt doar trepte diferite ale aceleiași transformări.

Istoricului, care dorește să prezinte comprehensibil o devenire, trebuie să i se îngăduie a distinge un *înainte* și un *după*, un interior și un exterior, deși trăirea și evenimentul în sine nu sînt decît o unitate complexă ; toate treptele diverse de viață ale lui Goethe ne apar, în perspectiva vieții sale luate în întregul ei, așa cum o vedem întinzîndu-se în fața noastră, ca niște cauze și efecte, ca pregătiri și conținuturi ale precipitatelor spirituale, totodată lingvistice și poetice, în care s-a veșnicit pentru noi viața lui Goethe, de dragul căroră ne preocupă viața lui Goethe. Dar Goethe însuși n-a trăit ca să facă literatură, a făcut literatură, fiindcă a trăit, motiv pentru care istoricul literar are o îndatorire triplă :

1. Să trateze fiecare moment din viața lui Goethe independent, așa cum a fost trăit de Goethe, fără a lua în considerație ansamblul existenței sale, pe care noi o putem îmbrățișa cu privirea, el însă nu.

2. Să considere acest moment ca o treaptă a întregii existențe a lui Goethe.

3. Să studieze momentul ca pe o cauză, un material sau un conținut al creației sale.

Conform celor de mai sus, dragostea lui Goethe pentru Charlotte von Stein este și ea o pasiune independentă, un moment din formația lui și un conținut poetic al anilor preitalieni. Ce a îndrăgit el la această femeie? Ce transformări a provocat această iubire în el? Cum s-au exteriorizat această iubire și această transformare în opera lui?

Charlotte von Stein l-a pregătit prin pasiune pe omul pasional pentru viața pe care avea s-o ducă în Italia — ea a dat adâncime trăirii lui culturale weimariene printr-o trăire primară și a realizat printr-o nouă intimizare mai mult decât a reușit să facă restul Weimarului prin abaterea, ocuparea și rechemarea lui Goethe în actualitate. Dacă nu Charlotte von Stein însăși, în orice caz dragostea pentru ea a fost educatoarea cea mai de seamă a poetului în vederea Italiei. Referitor la recențele atacuri vulgare împotriva Charlottei von Stein, trebuie să precizăm de la bun început: ne interesează mai puțin cum era „în realitate” Charlotte von Stein, ne interesează ce a căutat, ce a găsit și ce a văzut Goethe în persoana ei. Dacă a avut el dreptul s-o iubească, aceasta este o chestiune cu care n-au decât să-și bată capul, între ei, indivizii plăți, gata să meargă pînă acolo încît să-i conteste acest drept în numele unor metode specifice birourilor de informații și al

psihologiei de lachei. Charlotte von Stein continuă să trăiască și trăiește numai prin ceea ce a fost ea pentru Goethe și așa cum a eternizat-o Goethe — viața ei a pătruns într-a lui și s-a înălțat prin viața lui.

Nu posedăm alt mijloc *mai autentic* de a stabili cum era Charlotte von Stein în realitate decât imaginea pe care a iscat-o în sufletul lui Goethe și pe care el ne-a conservat-o, prin mărturii directe sau prin transfigurări poetice. Goethe a văzut și a știut mai multe despre această femeie decât poate descifra posteritatea din cine știe ce vulgare reconstituiri postume sau relatări ale contemporanilor ; cel care izolează, apoi generalizează momente ursuze sau amare, de felul celor păstrate în asemenea reconstituiri postume sau anecdote — o tentativă, căreia îi pot desigur cădea victimă istoricii literari moderni, chiar și fără instincte de lachei, din credința falsă în autenticitatea aspectelor întâmplătoare — acela pățește întocmai ca unul ce-ar pune mai mult preț, de pildă, pe o fotografie ocazională, schimonosită a lui Bismarck decât pe portretele lui Lenbach¹, care redau într-un mod vrednic de încredere expresia firii lui Bismarck. Numai ceea ce este fertil sub aspect simbolic, nu ceea ce se petrece întâmplător, e și real, iar dacă o fire romantică poate ajunge la rigoare să idealizeze pornind de la un aspect accidental, dacă fantezia stimulată de iubire poate să vadă pe fruntea unei maure farmecul frumoasei Elene, trebuie să spunem că Goethe nu poate fi suspectat de așa ceva, deoarece el nu-și confecționa din neant idealurile, adică figurile corespunză-

¹ *Frantz von Lenbach* (1836—1904) — pictor portretist bavarez.

toare exigențelor sale spirituale și nici nu-și substituia idealurile unui obiect îndrăgit. „Spiritul realului este singurul ideal“ — acesta era principiul său, iar el n-a imaginat nici o frumusețe a cărei copie concretă și reală să nu-i fi ieșit în cale aici pe pământ. În viața lui n-a existat nici o întâmplare plată, și dacă dintre mii de femei tocmai Charlotte von Stein a devenit fericirea apropierei celei mai apropiate, prezența calmantă, *Frô Mâze* — expresie ce denumea în evul mediu idealul personificat, pe care-l reprezenta ea pentru Goethe — dacă poetul a omagiat-o un deceniu întreg pe Charlotte von Stein ca pe nici o altă femeie, aceasta nu se datorește unei toane sau arbitrarului, ci unei forțe senzual-etice întrupate în ea ca în nici o alta.

Însă firește : nu în oricare perioadă din viața lui femeia aceasta ar fi putut să aibă aceeași însemnătate, și nu în oricare perioadă a vieții lui a avut ea această însemnătate. Dacă aceeași Charlotte von Stein i-ar fi ieșit în cale în vremea crizei wertheriene, ea n-ar fi devenit atunci destinul său, căci pe vremea aceea demonul lui avea nevoie de o altă Tyche, spiritul său de altă întrupare a idealului, iar dacă, după întoarcerea lui din Italia, ea n-a mai însemnat același lucru, aceasta nu s-a întâmplat fiindcă l-ar fi dezamăgit, sau fiindcă el i-ar fi descoperit acum adevăratul caracter și lipsa de valoare, sau, în fine, fiindcă ea s-ar fi schimbat, ci fiindcă *aceeași* femeie, în realitatea ei neschimbată, care-l entuziasmase altădată, de care avusese nevoie, nu mai reprezenta o necesitate pentru noua lui treaptă de viață. Charlotte von Stein își îndeplinise menirea și nu mai putea să însemne centrul existenței lui, ca în deceniul în care o adorase, deși Goethe continua să-i fie

recunoscător și să-i aprecieze cu cea mai mare bunăvoință valoarea în sens absolut și meritul relativ în ceea ce-l privea.

Dar ceea ce era ea în realitate și ceea ce îi trebuia lui în anii optzeci ai secolului al XVIII-lea pentru transformarea firii sale, realitatea ei și necesitatea lui au coincis, de aceea a iubit-o el pe femeia neînsemnată și blândă, de aceea a putut să afle în ea un prototip de frumusețe, de noblețe sufletească și puritate și o cheazășie a fericirii, cum văzuse, la vremea lor, în Lotte, în Friederike și în Lili. Dacă frumusețea este „*une promesse de bonheur*”¹, dragostea pentru frumusețe exprimă un avînt al omului spre această fericire. Cu cît mai adînc e instinctul unui om, cu cît mai demonic, mai puțin întîmplător e destinul unui om, adică puterea lui de a alege din spațiu și timp ceea ce îi poate fi favorabil, de a distinge ceea ce îl stîngherește și-l micșorează, cu atît mai sigur va considera el că e frumos ceea ce îi poate folosi pe treapta de viață pe care se află. Deosebirea dintre o viață fericită și una nefericită constă tocmai în siguranța și justetea alegerii, a iubirii — nu în cuantumul mai mare sau mai mic de suferință sau de bucurie. Dacă admitem, astfel, în viața lui Goethe (cum o face el în privința naturii) polaritatea a două forțe modelatoare opuse însă acționînd laolaltă, una de extensiune, alta de coeziune, sau una dominatoare iar alta gata de dăruire, atunci vom constata că, pe treapta weimariană timpurie a vieții lui, strădaniile orientate în direcția societății și în direcția științei naturii, pentru autoafirmarea sa în lume și pentru cucerirea lumii, corespund fausticului avînt titanice de

¹ O făgăduință de fericire (*fr.*).

la Strassburg și de la Wetzlar, și că iubirea pentru Charlotte von Stein este acum treapta și forma aceluiași impuls spre dăruire care s-a descărcat mai înainte în *Suferințele tânărului Werther*.

Odinioară, ca om suprasocial, Goethe a crezut că va izbuti să se autoafirme și să cucerească lumea printr-o activitate creatoare atotcuprinzătoare, ale cărei simboluri poetice sînt *Faust*, *Mahomed*, *Prometeu*; în acea vreme, faptul că a găsit frumosul întruchipat în ceva intangibil sau interzis, de pildă în logodnica altuia, a corespuns întru totul stării sale generale. Acum, cînd trebuia să devină sociabil și obiectivat, iubita nu mai putea fi nici ea obiectul unei dorințe tulburi și dulci, ci o ființă clară, capabilă să-l clarifice, nu o frumusețe pasivă, în jurul căreia flăcările și talazurile lui să bată amorf, ci un suflet activ, care să răspundă sufletului său cu propriu-i foc și cu propria-i răceală.

Charlotte von Stein este prima iubită a lui Goethe care a acționat asupra lui nu doar prin pura ei existență, ci prin felul ei de a fi așa și nu altfel, prin comportarea ei, prin *characterul* ei deosebit. Ea a intervenit în viața lui Goethe nu numai ca o criză sau ca un destin, ci ca o educatoare, și a și fost de fapt pînă acum singura femeie egală cu el, nu sub aspectul spiritual și ca importanță pentru istoria universală, ci sufletește: ca ființă individuală, ca personalitate, Charlotte von Stein face parte dintre puținele apariții care au determinat o perioadă în viața lui, alături de Herder, Karl August și Friedrich Schiller. Friederike, Lotte, Lili, care au precedat-o, Minna Herzlieb,

Marianne Willemer, Ulrike von Levetzow¹, care au urmat-o, au fost prilejuri sau episoade pe calea vieții sale, adesea foarte decisive și importante pentru producția lui, dar în nici una dintre aceste legături iubita n-a fost un *caracter* ca atare, care să constituie principiul modelator al pasiunii goetheene, am putea zice aproape principiul masculin. Ele sînt stimuluri, declanșatoare, ogindiri, combustibil pentru iubirea lui Goethe, care era coaptă în el și avea nevoie tocmai de aceste diverse prilejuri, ca să capete chip real. Pe aceste fete sau femei atrăgătoare și frumoase, Goethe le-a iubit de dragul feminității lor — o dovedește modul în care au pătruns în producția lui literară. Poetul a parcurs și a ogindit în literatură toate treptele eroticii, de la voluptatea fizică pînă la extazul mistic, de la *Elegiile romane* pînă la *Dorul fericit* și *Elegia din Marienbad*, în care bărbatul, ca pol al creației, gustînd plăcerea, dorind, năzuind spre împlinire, e atras de temporarul sau eternul feminin. Dragostea pentru Lida² a fost deosebită de celelalte nu prin gradul, ci prin felul ei (nu în sensul opoziției neroade dintre dragostea „trupească” și cea „spirituală”, opoziție care nu există în nici o iubire adevărată), această dra-

¹ Ultima dragoste a lui Goethe, Ulrike von Levetzow (1804—1899), — care, precum se vede, avea să trăiască aproape o sută de ani! — era de nouăsprezece ani cînd poetul, mai mult decît septuagenar, a cerut-o în căsătorie, în 1823. O cunoscuse cu doi ani înainte la Karlsbad. Familia fetei a fost firește onorată de cererea ilustrului bărbat, pentru care „geniul e o pubertate fără sfîrșit”, dar n-a putut răspunde decît negativ. A fost pentru Goethe un moment dureros, de aci înainte partea lui era renunțarea. Starea sufletească prin care a trecut atunci formează substanța *Elegiei din Marienbad*.

² Lida este numele poetic al Charlottei von Stein.

goste, chiar dacă punctul ei de plecare se va fi aflat tot în atracția dintre bărbat și femeie, a fost, prin importanța și consecințele ei, mai ales o dragoste dintre om și om, al cărei ultim sens — aceasta-i deosebirea esențială — nu este dorința de voluptate sau *posesiunea* reciprocă, ci dorința *modelării* reciproce. În viața lui Goethe, dragostea pentru Charlotte von Stein este singurul exemplu de o astfel de reciprocitate, iar Lida singura figură diotimică 1 din istoria sa.

Așadar : importanța Charlottei von Stein în viața lui Goethe nu constă atât în intensitatea sau în durata pasiunii lui pentru ea, ci în faptul că reprezintă unicul caz din existența poetului, când iubirea este un principiu modelator. Altminteri, iubirea e pentru Goethe principiul stimulator, sau mîntuitor, nu cel modelator. Numai în cursul mării crize, când a trecut de la simțirea universului la vederea universului, de la *wertherism* la clasicismul italian, poetul a găsit o femeie care i-a făurit o unitate între sentiment și privire : în primii ani petrecuți la Weimar, când se afla în pericolul de a se fărîmița în experimentări între eul ce-și pierduse atotputernicia și lumea încă neluată în stăpînire, această femeie i-a dat un centru prin iubire, și anume printr-o iubire modelatoare, nu deformatoare. În anii petrecuți la *Wetzlar*, Goethe își avea centrul în eul titanic, care trebuia să fie doar zguduit, nu modelat prin iubire, pentru a se afirma în opoziție cu lumca. După călătoria în Italia, privirea goethecană asu-

¹ De la Diotima, preoteasă din Mantinea în *Banchetul* lui Platon, care explică esența iubirii prin nostalgia după frumos. Cu același nume, Hölderlin a transfigurat chipul Susettei Gontard în romanul *Hyperion sau Ermitul din Grecia*.

pra lumii era ea însăși formată și dătătoare de formă, iar iubirile din anii de mai târziu au reprezentat în economia vieții lui doar un mijloc de a-l feri de închistare, de a-i da suplețe, aproape chiar de a-l umaniza, atunci când lumea lucrurilor și legile în care pătrundea amenința să-l anchilozeze. Dar în acea vreme, când nu era pe de-a-ntregul sigur, pe de-a-ntregul stăpîn nici pe sentiment, nici pe concepție, nici pe oameni, nici pe lucruri, cu alte cuvinte când încă nu se formase, doamna von Stein l-a salvat prin iubirea ei în ambele direcții, trezindu-i pasiunea și dîndu-i măsură, deoarece era o femeie în același timp aprinsă și chibzuită, o natură grațioasă și severă, cu un temperament mobil și flexibil și totodată cu un caracter ferm, clar și matur, suficient de atrăgătoare, ca să preocupe fantezia și simțurile lui Goethe, și suficient de prudentă și înțeleaptă, ca să-i captiveze spiritul.

Numai pornind de-aici poate fi înțeles felul *deosebit* al omagiilor pe care i le aduce poetul, numai dacă vedem în ea o educatoare, o modelatoare, capătă sens comparația cu Shakespeare :

*Una doar doamnă să-ți fie,
Unul doar icoană vie,
Inimă și gînd—un tot !
Lida ! fericiri intime,
William ! stea din înălțime,
Voi mi-ați dat ce sînt și pot.*

Aceasta nu-i o idolatrizare goală, ci expresia locului ocupat de Lida în universul de-atunci al lui Goethe. Prin Shakespeare, poetul denumeste cuprinsul cel mai vast, prin Lida, centrul intim al universului său spiritual, prin Shakespeare, ple-

nitudinea, prin Lida, idealul său, chiar forma sa spirituală. La bătrînețe, scriitorul avea să observe că o trăsătură specifică a spiritului său a constat în aceea că el n-a putut să conceapă idealul, ideea, decît sub o formă feminină : această preformație spirituală a fost, dacă nu condiționată, în orice caz consolidată de Charlotte von Stein. Personajele feminine ale lui Goethe, care reprezintă întruchipări ale „idealului” său, ca Ifigenia și Prințesa din *Torquato Tasso*, sînt turnate în forma pe care Charlotte von Stein a dat-o forului său intim, prin ființa și iubirea ei. Poetul s-a înzestrat pe el însuși oarecum cu însușiri ale ei, iar personajele sale feminine din perioada weimariană timpurie, chiar dacă aveau să se desăvîrșească și să se nască abia sub soarele italian, poartă trăsăturile iubitei cu un rol atît de hotărîtor. Charlotte von Stein a însemnat pentru el și i-a conservat, ca singura ființă capabilă s-o facă, în hărțuiala și agitația din Weimar, ceea ce căuta el în primul rînd și ceea ce îi era necesar : chipul. Poetul însuși a slăvit această fermitate și această unică certitudine în una din acele poezii, pe care i le trimitea iubitei, ca niște rugăciuni de mulțumire, de la o stație de poștă la alta, în veșnicul du-te vino al călătoriilor sale de curtean și de slujbaş :

*Pe unicul om, Lida, ce-l poți tu iubi,
Il vrei doar al tău, și-așa este drept.
Și el doar al tău e. Căci de cînd am plecat,
Mișcarea și larma vieții în goană îmi par
Un vâl prea ușor, prin care-ntr-una zăresc
Chipul tău apărîndu-mi ca-n nouri :
Devotat, prietenos strălucește
Precum prin lumina polară cu raze-n mișcare
Scînteie stele eterne.*

Poezia aceasta și privirea retrospectivă de mai sus dau un răspuns clar la întrebarea, ce a căutat Goethe în persoana Charlottei von Stein, ce însușiri ale ei au reprezentat pentru el frumusețea, împlinirea necesară, mîntuitoare. Goethe n-a fost o natură orientată exclusiv în direcția activității și a cunoașterii, el a avut nevoie, pe fiecare treaptă a existenței sale, de o prezență omenească, pentru a o iubi, iar în această perioadă de auto-clarificare n-ar fi putut suporta o iubită, care să nu fi posedat și să nu fi iscat un anumit echilibru exterior, claritate, puritate, armonie ; ea trebuia să se afle totodată la înălțimea unui rafinament spiritual și sufletesc și să aibă sentimentul unei responsabilități în iubire. Toate aceste însușiri o deosebesc pe Charlotte von Stein de iubitele lui de mai înainte. Acelea posedau, ca Friederike, armonia opusă conflictului, oarecum ca o stare naturală, nu ca una de esență culturală, sau erau, ca Lotte și Lili, legate prin poziția lor socială — de aceea, printr-o conviețuire de durată, fie că ele și-ar fi pierdut siguranța interioară, fie că el s-ar fi văzut privat de libertate. Doamna von Stein era o femeie de lume, dar aceasta n-o stîngherea, ea nu era o mondenă ca, de exemplu, Lili. Ca pretutindeni, angrenajul societății de la curtea lui Karl August și a ducesei Amalie permitea mobilitatea vie a relațiilor dintre oameni și libertatea sufletească. Charlotte von Stein se afla la nivelul cu care Goethe căuta pe-atunci să se acomodeze. Un țel al autoeducației sale era acesta : să accepte, cu o desăvîrșită libertate interioară, granițe, trepte și chiar convenții, să nu se lase stîngenit în cele sufletești, să nu se mai opună în cele social-etice. Charlotte von Stein l-a ajutat în atingerea acestui țel ; natura unor asemenea re-

lații cu femeia altuia este ea însăși simbolică pentru ținuta interioară a acestei iubiri : nu s-a ajuns la nici un fel de conflict (în anii titanici ai lui Goethe conflictul ar fi fost inevitabil). Legăturile sociale erau acum pentru Goethe o simplă chestiune de convenție, iar convențiile nu mai făceau parte dintre lucrurile ce-i trezeau opoziția. Poetul nu mai amesteca sfera socială cu cea sufletească, iar în sfera sufletească doamna von Stein îi aparținea total, fără a știrbi drepturile soțului ei.

Premisele unor conflicte în această direcție existau firește în natura lui Goethe, al cărui fond era antisocial, ca al oricărui poet adevărat, sau, cu alte cuvinte, în genere al oricărui om care trăiește în însăși esența lucrurilor, nu în lumea noțiunilor despre acestea, comune tuturor celorlalți. Scriitorul a dezvoltat premisele unor asemenea conflicte pe planul tragic în *Torquato Tasso* : conflictul dintre omul-artist și omul-social. Faptul că, în perioada de trecere de la titanism la acceptarea voluntară a unor îngrădiri, viața lui Goethe n-a fost tulburată mai violent, printr-un conflict Antonio-Tasso, s-a datorat în esență iubirii pentru doamna von Stein : grație iubirii pentru această femeie, liberă și firească în fondul ei intim, însă atentă și cu tact în respectarea obligațiilor sociale, ceea ce trebuia să fie la origine pentru natura titanică a lui Goethe o constrângere, a devenit o jertfă binevenită.

Pentru Charlotte von Stein, societatea nu era o temniță, ci o atmosferă. Prezența ei, mai mult decât purtările libere ale ducelui, l-a deprins pe Goethe să afle concilierea acestei atmosfere cu libertatea. Poetul a consemnat aceste experiențe în sentințele lui *Torquato Tasso*, pe care le consi-

derăm a fi expresia unor mulțumiri adresate Charlottei von Stein :

*De vrei să știi exact ce se cuvine,
Întreabă-le pe nobilele doamne.*

Încă mai clar este versul următor, care face aluzie la contradicția anulată prin relațiile cu Charlotte, prin influența educativă exercitată de Charlotte :

*Spre libertate năzuie bărbatul, femeia spre
morală.*

Morală, într-un sens profund : acela de voluntară stăpânire de sine, de jugulare a egoismului justificat, natural, în favoarea comunității omenesti și a echilibrului, morală în sensul unei recunoașteri active și răbdătoare a particularităților altuia — iată ce a dorit să învețe și a învățat Goethe de la Charlotte.

*De forța ce pe toți în lanț ne ține
E liber cel ce s-a învins pe sine.*

*Omul să fie
Nobil și bun !
Căci doar așa
El se distinge
De orice făpturi
Ce-n lume știm.
Ființa ta de alții ce-o desface ?
Cunoaște-te, trăind cu lumea-n pace !*

În asemenea sentințe recunoaștem precipitatul spiritual al unei morale noi ; morală este un cuvânt înrudit cu „moravuri“, iar moravuri însem-

nează la Goethe nu numai convenție și datină, ci de-a dreptul *umanitate*. Acest nou ideal umanitar, care în punctele sale esențiale reprezintă o întoarcere și o abatere de la cultul goethean pentru natură și libertate (îmnurile *Limite ale umanității* și *Divinul* sînt palinodii ¹ ale lui Prometeu), a rezultat în primul rînd din noua dragoste a lui Goethe. Charlotte von Stein a fost cea dintîi care a oferit noii lui tendințe sociale, autoeducative, centrul sufletesc propriu-zis ; noile obligații și experiențe sociale au devenit pentru poet o nouă umanitate : aceasta putea căpăta contururi numai pornind din inimă — în asta a constatat rolul noii iubiri.

Noblețea, generozitatea, bunătatea fuseseră pentru tînărul Goethe niște însușiri mai mult naturale, instinctive, temperamentale ; sub influența Lidei, aceste însușiri înnăscute au devenit pentru el exigențe personale, nevoi cu caracter de lege. Pentru Goethe, socialul, morala, moravurile n-au fost niciodată derivații, în sens kantian sau rousseauist, din intelect, ca principii raționale sau obligații categorice : ele rezultă ca rod și produs al naturii sale, care era opiniatră, însă înclinată spre revărsări de bunătate. Umanitatea lui Goethe este un produs individual, cultivat prin iubire, foarte departe de orice rigiditate morală. Poetul este social și moral dintr-o nevoie individuală și din dragoste, și a devenit așa datorită Charlottei von Stein. Bunătatea lui de mai înainte este, prin motivarea ei, tot atît de puțin socială ca și mărinimia leului. Charlotte însă a fost pentru el moralitatea întrupată, *sophrosyne* ², *humanitas* ;

¹ *Palinodie* — aici cu sensul de poezie în care autorul retractează ideile exprimate în poezii anterioare.

² Chibzuință, înțelepciune (gr.).

pornind de la ceva omenesc, personal, de la ceva trăit de el ca ins, Goethe și-a limpezit și și-a dezvoltat noul sentiment de moderație, de smerenie, de încredere față de idealul universal al umanității, al cărui cod filozofic și istoric îl afla în ideile lui Herder, a cărui slăvire poetică aveau să fie *Tainele*.

În istoria idealului umanitar modern s-a exercitat acțiunea reciprocă a numeroși factori. Cele șase izvoare principale ale acestui fluviu sînt : iluminismul voltairian, cultul grecesc winckelmanian, cultul rousseauist al libertății și al naturii, extazul sufletesc klopstockian, teoria herderiană asupra popoarelor, rigorismul rațional și moral kantian ; nici una dintre aceste teorii nu a avut asupra constituirii și concretizării umanismului lui Goethe o influență atît de directă ca intima conviețuire cu o femeie nobilă : căci educarea și dezvoltarea lui Goethe nu au fost influențate de idei generale, ci de trăiri individuale, poetul modificînd și dezvoltînd ideile gnerale ca o consecință a experiențelor sale celor mai personale. Spiritul său formula numai ceea ce preexista în natura lui, iar morala, moralitatea, sociabilitatea și umanitatea sa (aproape de nedespărțit la el) au rezultat *din* iubirea lui, care era o trăire primară inevitabilă, și s-au dezvoltat *prin* și împreună cu trăirile sale culturale, prin care înțeleg atît cercul profesional și social din Weimar, cît și primele sale strădanii științifice. Doamna von Stein a acționat asupra lui Goethe nu numai în sens negativ, abătîndu-l de la titanism, ci și în sens pozitiv, schimbîndu-i idealul umanitar, sau cel puțin pregătîndu-l în direcția lui.

Omul senzorial, poetul nu poate concepe un ideal pe care nu l-a întîlnit în realitate ca imagine exem-

plară, ca întruchipare vizibilă a unei nevoi sufletești pînă atunci doar simțite. O Ifigenie, o Prințesă nu pot fi inventate, ele nu pot fi nici copiate după opere literare mai vechi — deoarece nu complexul de însușiri, așa-numitul „caracter“, reprezintă valoarea literară, viața proprie a acestor personaje, ci atitudinea, felul de a gîndi, impulsurile care le animă, iar toate acestea pot fi întîlnite la un model uman, nu la unul literar, împrejurare în care nici nu este măcar necesar ca scriitorul să aibă conștient în vedere un portret. Este suficient ca în momentul concepției și al plămuirii spiritul său să se afle sub influența imperativă a unui chip, ca fantezia lui să poarte sarcina unei anumite reprezentări: Ifigenia și Prințesa, de asemenea Antiope din *Elpenor* nu sînt portrete ale doamnei von Stein, dar sînt transpuneri în cuvinte, în ritm ale sentimentelor sub stăpînirea cărora trăia iubind-o, sînt impresia și expresia literară a chipului ei iubit, în același timp întruchipări ale unui ideal umanitar receptat datorită acestei impresiuni.

Nu este întîmplător că în această perioadă purtătoarele *idealului* său sînt femei, că Mahomed, Prometeu, Faust, Goetz von Berlichingen, eroii activi ai perioadei lui titanice — imagini conturate prin cuvinte ale idealului său — că Werther, Egmont, Clavigo, eroii săi sentimentali, care suferă, șovăie, se fac vinovați — imagini conturate prin cuvinte ale stărilor sale sufletești — își află o contrapondere în figurile unor femei nobile, care sînt chiar precumpănitoare față de ei: Oreste își găsește contraponderea în Ifigenia, Tasso în Prințesa.

O poezie pur lirică a lui Goethe, în care sînt exprimate în modul cel mai clar relațiile sale cu

Charlotte von Stein, ne îngăduie să cunoaştem direct starea sufletească din care au rezultat amintite opere dramatice, cu alte cuvinte, să cunoaştem influenţa nemijlocită a felului de a fi al Lidei : oda elegiacă *De ce ne-ai dat privirile adînci...* Poezia a izvorît din sentimentul totodată dureros şi fericit al limpezirii intuiţiilor şi simţămintelor tulburi devenite conştiente şi exprimă starea sufletească a unui om care păşeşte din umbra zorilor în plină zi, şovăind încă stingherit, între realitate şi o lume de vis. Goethe a surprins această trecere, descriind alături şi chiar îmbinînd ambele stări prin utilizarea motivului platonice al metempsihozei şi al anamnezei¹. Datorită acestui fapt, poezia e mai plină de taine, mai cuprinzătoare şi, totodată, mai delicată, ea redă nu numai sentimentul, ci şi atmosfera şi tensiunea însăşi ale acestei vieţi duble. Viaţa dusă concomitent în lumină şi în neclaritate, în imperiul ştiinţei şi al sentimentului de dragoste, în stare de veghe şi în vis, în Eros şi în logos, aşa cum era starea în care se găsea Goethe pe atunci, şi-a găsit în poezia aceasta o expresie nemuritoare.

Viaţa sub pecetea tainei dezvăluite a iubirii, mărturisită aici ca în nici o altă poezie, i-o datora Goethe doamnei von Stein ; această poezie n-ar fi putut rezulta în nici un alt moment, n-ar fi putut fi adresată nici unei alte iubite : toate celelalte poezii de dragoste ale sale exprimă în moduri diferite sentimentul de fericire, de dor, de speranţă, de temere, de chin, sentimentele iscate de despărţire, de voluptate, de regăsire, ele pri-

¹ *Anámnesis* — „reamintire“. După Platon, cunoaşterea constă în „reamintirea“ unor idei pe care sufletul omului le-a cunoscut în altă existenţă.

vesc spre trecut sau spre viitor, din momentul și din starea sufletească descrise ca fiind prezente. Lumina ce cade în genere pe cele de aproape sau de departe iradiază din sentimentul actual al poetului. Vom avea ocazia să discutăm despre această tehnică goetheeană specifică, sau mai curînd despre această formă de trăire, în capitolul despre *Elegiile romane*. Numai poezia la care ne referim acum are două surse de lumină, sau — ca să folosim o metaforă din pictură, care să nu dea naștere la confuzii — în aceeași creație ritmică se reunesc două moduri diferite de tensiune sufletească: poezia redă starea de spirit a poetului, văzută din interior ca un avînt obscur și văzută totodată de sus ca o oglindire spirituală, ca o reflecție, în așa fel încît reunește însușirile cîntecului și ale elegiei ; poezia izvorăște *dintr-un* sentiment actual pe care-l cîntă ca atare, dar și referindu-se la el ca la un sentiment de mult trecut. Avem a face aici cu un paradox logic, nu însă și vital, și chiar și contradicția logică a fost mascată de Goethe prin aceea că starea de neclaritate, totuși absolut actuală și trăită de el însuși, este supusă distanțării, atunci cînd e comunicată celorlalți oameni. Pentru a reda și limpezimea însăși numai ca o stare vagă, poetul o așază de asemenea la distanță, prin ficțiunea amintirii, în așa fel încît o face să apară în același timp ca realitate și ca vis. Dar acesta este mijlocul tehnic specific reprezentat în genere de vise și sensul poetic al acestora : a ști și a vedea extrem de limpede într-o stare de totală lipsă a clarității, în somn, a trăi în neclaritate și, concomitent, a gîndi limpede, a fi totodată și de față și de departe — această minune poetică a visului a fost conferită aici de către Goethe anamnezei.

Goethe n-a privit cu simpatie mijlocul poetic al visului, atât de drag romanticilor, care-l utilizau cu scopul de a înlătura granițele omenești, deoarece el era preocupat tocmai de recunoașterea acestor granițe, prețuind mai mult decât orice claritatea și aspectele concrete și suspectînd visul, care derutează ochiul cu însușirea lui de a înfățișa lucrurile concomitent și aici, și dincolo. De aceea, Goethe a preferat și în această poezie să înlătore simțul timpului, prin utilizarea anamnezei, decât să anuleze simțul spațiului, printr-o perspectivă dublă. Și a făcut-o în acest moment, cînd, grație Charlottei von Stein, în dragostea lui se săvîrșea trecerea de la dorul confuz la o stare sufletească de înțelegere clară și lămuritoare. În relațiile sale cu iubita și cu destinul s-a produs aceeași schimbare ca și în relațiile sale cu natura. Că dorința senzuală este un vis, o presimțire, o treaptă preliminară spre o legătură morală, legitimă, aceasta a fost noua sa experiență, pe care a exprimat-o în versurile următoare :

*Spune, soarta ce la cale puse ?
Spune, cum de ne-a legat așa ?
Ah, tu-ai fost în vremi de mult apuse
Poate sora sau femeia mea.*

În cinstea superiorității sufletești limpezi și calme a prietenei, căreia voia să-i mulțumească pentru transformarea sa, poetul ridică acest monument :

*Îmi știai deplin întreaga fire,
Nervul pur mi-l iscodeai vibrînd,
Mă citeai ușor dintr-o privire,
Cum vreun ochi nu m-a pătruns nicicînd.*

Transformarea însăși, totodată deprinderea unei noi iubiri, în care seriozitatea se îmbina cu jocul, libertatea cu încătușarea, sînt celebrate în versurile :

*Calm turnai în sîngele-mi fierbinte,
Țel mi-ai dat în rătăcirea mea,
Și în brațele-ngerești, cuminte,
Pieptu-mi zbuciumat se odihnea.*

Această trecere a fost însoțită de suferințe, iar limpezimea și libertatea spirituală în relațiile cu femeia iubită, în care Goethe vedea sensul original, propriu-zis, „vechiul adevăr“ al relațiilor dintre ei și spre care năzuia ca spre un ideal, au fost smulse de el printr-o luptă trudnică dusă împotriva firii lui năvalnice și chiar împotriva circumstanțelor exterioare ce-i îngrădeau, împotriva a ceea ce este denumit în poezie cu expresia „noua stare“ — nouă față de aceea imaginată a întrupării de altădată a celor doi iubiți. În poezie, starea rîvnită apare așadar ca una anterioară, voalată, întunecată de cea prezentă :

*Parcă sîntem vii pe jumătate,
Clara zi din jur e-abia în zori.*

Așadar, de fapt, noua stare dureroasă e un răsărit chinuitor, viața pe jumătate numai o trecere, o răzbatere a luminii și a limpezimii interioare nepieritoare, lupta luminii interioare cu norul trecător al exaltării sentimentale. În viața lui Goethe mai găsim doar o singură poezie despre trecerea dintre zi și noapte, și anume despre amurg, așa cum aceasta se referă la zorii zilei : *Dor fericit, din Divanul occidental-oriental*. Așa cum în poezia asupra căreia stăruim e cîntat dorul după răsărit, după lumină, tot astfel în *Dor*

fericit vibrează dorința scufundării din nou în întunecata genune originară, întoarcerea în esența și în destinul amorf al vieții. Așa cum știința și cunoașterea îi apar acum ca o eliberare, tot astfel, moșneag fiind, când se află în posesia întregii științe, în fața unei dureri de neînvins și de nelămurit, de neînlăturat prin raționament, ajunge într-un moment când vede în știință și în cunoaștere doar o stînjenire, o tulburare a realității, când năzuie spre eliberarea de această opacitate a gîndirii conform principiului simplu „să mori, ca să devii“, care se află dincolo de orice gîndire.

LIRICA REZUMATIVĂ

Mai înainte de a ne ocupa de modul în care schimbarea lui Goethe și-a găsit o întruchipare simbolică în materialul formării sale, vom mai reține, ca indicii ale acestei tranziții, două poezii : *Călătorie pe mare* și *Dedicația* la poeziile sale. Ambele exprimă nu schimbarea însăși ca stare, eveniment sau sentiment, ci consecințele ei : noul fel de a gîndi și noua atitudine a lui Goethe. Prin conținutul lor, poeziile vorbesc mai puțin despre natura și simțirea lui Goethe, cît mai ales despre voința și destinul său și se situează la mijloc, între expresia lirică și întruchiparea simbolică.

Călătorie pe mare și *Dedicație* nu derivă dintr-un moment deosebit, a cărui stare de spirit s-o capteze — strofele sintetizează, prin mijlocirea zugrăvirii unor situații concrete, experiența și aprecierea poetului asupra unui întreg interval de viață. Motivul lor nu derivă dintr-o trăire unică

a lui Goethe, așa cum se întâmplă în micile lui cîntece, de pildă în *Bun venit și bun rămas*, *Pe lac*, *Către lună*, sau chiar în imnuri ca *Ganimede* — zeificarea unei dimineți de primăvară. *Călătorie pe mare* și *Dedicație* nu sînt „poezii ocazionale“ în acest sens. În genere, cele mai importante poezii adresate doamnei von Stein, chiar majoritatea poeziilor din perioada weimariană dinaintea călătoriei în Italia au izvorît dintr-o *privire de ansamblu* elegiacă, fericită sau plină de recunoștință aruncată asupra iubirii sale sau asupra destinului său — toate aceste poezii sînt panorame lirice, nu instantanee, ele stabilesc liric suma unor intervale din viață, în vreme ce „poeziile ocazionale“ înfățișează poziții distincte, firește, nu ca părți, ci ca unități independente.

Faptul că în tot restul vieții lui Goethe nu se găsesc atît de multe exemple de lirică rezumativă ca tocmai în anii dintre chemarea la Weimar și călătoria în Italia nu este nici el întâmplător. Perioada lui de „Furtună și avînt“ este fecundă în poezii ocazionale sau în imnuri ce concentrează liric-simbolic lucrări de concepție dramatică, perioada maturității sale depline e bogată în poezii ocazionale și în maxime înțelepte ce se referă mai mult la Dumnezeu și la univers decît la propriu-i destin. E indiferent dacă lirica ocazională din perioada sa de „Furtună și avînt“ exprimă mai ales stări sufletești din anumite momente, iar lirica ocazională din anii de mai tîrziu, ca de exemplu *Elegiile romane*, reține aspectul vizibil al situațiilor, sau, ca de pildă majoritatea poeziilor din cartea *Zuleica* (în *Divanul occidental-oriental*), tălmăcește momentul — în toate cazurile germenul și motivul poeziei constă într-o trăire unică, oricît de multe aspecte din ansamblul

universului său și al vieții sale ar fi atrase, în completare, pornind de la acest centru formator.

În perioada iubirii pentru Charlotte von Stein, poeziile în care Goethe își rezumă viața nu sînt doar mai frecvente, ci și semnificative pentru patosul acestor ani, ca și pentru nevoia de a-i da glas. Momentul stimulatîv era reprezentat în acea vreme pentru poet de chiar procesul de limpezire, de clarificare asupra lui însuși și asupra căii, asupra țelului și obligațiilor existenței sale. A-și putea privi viața în perspectivă, a o putea îndrumsa și modela, această fericire și această obligație constituiau pentru Goethe o trăire poetică stimulatorie; poeziile rezumative sînt concretizarea în cuvinte și în ritmuri ale acestei trăiri, după cum „poeziile ocazionale” sînt vibrația ritmică a unor momente de primăvară, de adorație a lui Dumnezeu sau de iubire. Sub aspectul *formeii*, această fericire iscată de priveliștea vieții este un moment al vieții poetului, dar *conținutul* contemplării nu era o situație unică, ci o stare de spirit ori un destin văzute în ansamblu.

Numai în această perioadă a vieții poetului, privirea aruncată asupra stării sau a destinului luate în ansamblu, dobîndirea clarității îl puteau stimula poetic în așa fel, încît să-și afle descărcarea într-o asemenea lirică rezumativă, numai în această perioadă cucerirea limpezimii, răzbaterea spre ea puteau deveni pentru el cauze și obiect al inspirației lirice. În perioada de „Furtună și avînt” — noțiunea însăși o indică — îi lipsea orice privire de ansamblu, poetul poseda pe atunci viața numai în momentele ei luate în parte și o putea exprima numai în momente centrale. În perioada maturității și a clarității cucerite definitiv, clarificarea și posibilitatea de a-și îmbră-

țișa viața cu o privire de ansamblu nu aveau să mai fie ca atare pentru el trăire, stimuluri poetice ; ceea ce îi va declanșa inspirația vor fi doar obiectele înseși, Dumnezeu și lumea, precum și întâlnirile sale momentane cu aceste obiecte, așa-dar ocaziile. Pentru un om care învață să vadă după ce a fost operat de albeață la ochi, faptul că poate să vadă va fi o trăire mai importantă decît ceea ce poate să vadă ; tot așa, marea trăire a lui Goethe, dintre chemarea la Weimar și călătoria în Italia, a constatat în aceea că se clarifică în privința lui și a lumii, că simțurile îi devin mai pure, noțiunile mai limpezi, reprezentările mai conturate, că încep să se precizeze sensul și misiunea existenței sale îmboldite și stimulate cu putere. Poetul nu va osteni acum în a cînta sau a descrie acest proces, procesul modelator însuși, deprinderea de a vedea și a privi, actul privirii, nu obiectele, în vreme ce abia anii viitori aveau să fie dedicați descrierii celor văzute, conținutului, aplicării privirii. Așadar lirica rezumativă își are originea în fericirea încă nouă declanșată de capacitatea de a privi totul în ansamblu.

Călătorie pe mare și Dedicatie înfățișează nu atît conținutul privirii de ansamblu, cît noua poziție a poetului, noua lui încredere, sau trecerea de la o stare confuză la una clară ; Goethe era într-o măsură prea mare poet și plăsmuitor de imagini, ca să nu reprezinte și acest proces foarte intim prin motive concrete, prin situații văzute. Astfel, călătoria pe mare a devenit pentru el o metaforă curentă pentru un joc dublu : situația de a fi împins de forțe străine și aceea de a te orienta tu însuși, ca și pentru dependența de forțe străine, de care omul se folosește totuși în cele din urmă pentru a-și atinge propriile-i țeluri.

„Învăţ cu fiecare zi mai bine să țin cîrma pe talarurile umanităţii, mă aflu în plină mare“ — asemenea fraze şi altele asemănătoare găsim adesea în scrisorile adresate pe atunci lui Lavater şi doamnei von Stein. Cultivarea acestei metafore, exprimînd sentimentul situaţiei sale transpus într-o opinie intimă, l-a dus la poezia *Călătorie pe mare*. Goethe gîndea în imagini, iar ceea ce numeşte el motive ale poeziilor sale sînt sau situaţii pe care le trăieşte, dar pe care le dizolvă adesea, mai ales în perioada preweimariană, în conţinutul lor constituit din sentimente şi stări sufleteşti, sau, ca în *Călătorie pe mare*, sentimente şi stări sufleteşti convertite în metafore. În primul caz, poetul porneşte de la imagine spre sentiment, în al doilea caz de la sentiment spre imagine. Obiectivarea sporită, dorinţa, pe de o parte, de a exprima pe cît posibil totul în imagini concrete, pe de altă parte, de a face ca motivul să devină cît mai clar posibil şi sub aspect noţional, chiar ca sentinţă, în orice caz trecerea pe un plan secundar a stării de spirit, a atmosferei tulburi sînt indicii premergătoare limpezi ale metamorfozei prilejuite de Italia, sînt semne ale influenţei weimariene care i-au adus poetului totodată şi clarificări şi note distinctive.

În *Călătorie pe mare*, metafora care exprimă starea de spirit intimă este atît de spontană, încît simpla descriere a situaţiei, aşadar metafora însăşi sugerează, fără nici un adaos, conţinutul spiritual ; poetul nu are nevoie decît să zugrăvească tabloul pentru a-şi face înţeleasă intenţia, fără să mai recurgă la indicaţii rostite direct, explicative. Sensul propriu şi figurat al poeziei, prezentarea concretă a unei călătorii pe mare şi înfăţişarea abstractă a cursului luat de viaţa lui pe

atunci se întrepătrund sau se confundă pe neobservate, deoarece imaginea prin care își exprimă evoluția vieții nu este căutată, ci țîșnește nemijlocit din sentimentul acestei evoluții : tabloul este simbolic, nu alegoric. Dacă citim, de exemplu, versurile :

*Dar din cer coboară vînturi schimbătoare,
Și-l abat din drumul lui în lături,
Vasul parc-ar vrea să se supună,
Însă-ncet se-ndreaptă, să le-nșele,
Către țel cu sîrg pe căi piezișe.*

și strofa finală :

*Totuși stă la cîrmă bărbătește ;
Cu-al său vas se joacă vînturi, valuri.
Vînturi, valuri inima-i n-ating ;
E stăpîn pe-adîncurile sumbre,
Și se-ncrede, piară ori răzbată,
Doar în zeii lui.*

constatăm că prin vîlul metaforei străbate cu claritate, fără a-l sfîșia, ideea că aici e vorba de persoana unui poet, iar prin descrierea călătoriei pe mare a unui navigator fictiv, confesiunea eului goethean care ne e atît de familiar. Limpezirea treptată a acestei confesiuni prin descrierea amănunțită, vizual-concretă, extrem de vie, dar lipsită inițial de orice referire la emoția personală a povestitorului, constituie măiestria tehnică și farmecul omenesc al poeziei : versurile exprimă însăși lupta sufletului cu obiectele, estomparea și animarea reciprocă.

Dedicație este, ca și *Călătorie pe mare*, o metaforă amplificată. (Cine simte nevoia să compar-timenteze poeziile lui Goethe, ar putea să cuprindă o întreagă grupă sub această etichetă comună :

toate poeziile care nu reprezintă descrierea sau expresia unui moment trăit în realitate, ci se folosesc de o reprezentare derivată dintr-o asociație metaforică, a cărei origine poate fi o trăire sau o idee.) *Călătorie pe mare* este o metaforă dezvoltată simbolic, *Dedicație*, una dezvoltată alegoric. Alăturându-le, nu comit un act arbitrar : ambele provin de pe aceeași treaptă a vieții lui Goethe și au același conținut, sau, mai bine spus, aceeași fundamentare în viața lui Goethe — nici una dintre ele n-ar fi rezultat dacă poetul nu și-ar fi dat seama că trăiește o importantă perioadă de trecere, o transformare decisivă a existenței sale. Poetul a conceput această trecere o dată prin reprezentarea unei călătorii pe mare, altă dată prin reprezentarea unei convorbiri cu muza care-i dă sfaturi ; în spiritul său îmbibat cu mii de feluri de imagini din realitate și din mitologie, o idee sau o priveliște fecundă se putea întâlni cu oricare adiere a destinului, pentru a crea astfel o poezie. Nu orice reprezentare este un motiv sau simbol, dar oricare poate deveni când se întâlnește cu o trăire. În vreme ce *Călătorie pe mare* are o origine unică (pe care o putem afla din belșug și în corespondență), în *Dedicație* constatăm amalgamarea ulterioară a două elemente diferite, unul de pură reflecție și unul de pură fantezie. În *Călătorie pe mare*, descrierea, reprezentarea, sentimentul și ideea se întrepătrund în chip desăvârșit, deoarece metafora este aleasă spontan și dezvoltată spontan. În *Dedicație* se deosebesc net trei lucruri care nu au stat inițial în nici o conexiune intimă în sentimentul și în reprezentarea lui Goethe, fiind legate între ele abia mai târziu, prin alegorie, anume : mai întâi, starea de spirit insuflată de peisaj, o întâmplare reală, îm-

preună cu întreaga descriere a unei drumeții la munte într-o dimineață de primăvară, apoi apariția și comportarea muzei, în sfârșit, sfaturile muzei și confesiunea poetului. Primul și al treilea lucru sînt spontane, cel dintîi ca experiență senzorială, celălalt ca rezultat reflexiv al meditației lui Goethe. Dimpotrivă, apariția muzei nu este nici stare sufletească, nici reflecție — e ceva născocit, pentru a reuni elementul sufletească și cel reflexiv, cu scopul de a asigura poeziei un motiv plastic, care să dea trup concret celor două surse propriu-zise, să le confere caracterul unei acțiuni.

Ca formă, *Dedicație* răspunde unei exigențe teoretice mai mult decît oricare altă poezie anterioară (poate cu excepția cîtorva epigrame, care imită conștient forma antică). Faptul acesta indică și el o cotitură clară în producția goetheeană, fiind poarta de intrare spre arta sa poetică, sau, cel puțin, spre arta sa lirică propriu-zis conștientă, deoarece dramele lui Goethe, inclusiv *Goetz von Berlichingen*, sînt întotdeauna producții rezultate în același timp din scînteia unui simbol și din reflecție, lucru firesc, deoarece o construcție amplă nu poate rezulta numai dintr-un singur moment creator (vezi convorbirea cu Eckermann din 11 martie 1828). Este necesară punerea de acord a trăirii cu materialul simbolic, în care urmează să fie întruchipată, iar o asemenea punere de acord solicită reflecție și chiar teorie.

Dacă spunem că *Dedicație* este un prim model de creație conformă unei arte poetice conștiente, nu trebuie să se tragă de aici concluzia că lirica de dinaintea acestei perioade poate fi caracterizată ca o creație țîșnită elementară în sensul lă-lăitului naiv, folcloric. Poezia lui Goethe a fost întotdeauna creație artistică, dar lirica sa ante-

rioară *Dedicației* a generat artă sub acțiunea unui impuls formal înăscut, care s-a exprimat prin mijlocirea cuvîntului : faptul acesta nu poate fi numit nici măcar un act creator tulbure, căci limba aparține domeniului conștiinței. Dar una este conștiința stărilor sufletești, așa cum se exprimă ele în imagini lingvistice, una este deci limpezimea spiritului în sine, și altceva claritatea spiritului *referitor* la sine, tratarea conștientă a mijloacelor utilizate pentru exprimarea stărilor sufletești, pe scurt *reflecția* ; cuvîntul însuși spune că aici este vorba de oglindire, de reflectare, chiar de refracție. Trecerea aceasta de la exprimarea trăirilor printr-o plăsmuire aproape funcțională de imagini conturate în cuvinte la un act artistic conștient, bazat pe compararea, selectarea, cumpănirea rațională a formelor, a motivelor, a modalităților și efectelor lor felurite, a fost făcută de Goethe abia prin mijlocirea călătoriei în Italia ; înainte de Italia, poetul a ajuns numai în domeniul liricii la un anumit bilanț al plusurilor și al minusurilor creației sale artistice, deoarece în lirică putea să îmbrățișeze cel mai bine cu privirea domeniul, care are, de altfel, și legi mai simple și în care relațiile dintre conținut, motiv și formă nu sînt atît de încîlcite ca în genurile ample.

Dedicație este un produs exemplar al exigenței sale din acea vreme, avînd ca atare o importanță specială : poezia conține concomitent teorie și practică. De altfel, Goethe a teoretizat asupra liricii mai puțin decît asupra oricărei alte activități literare — lirica reprezenta pentru el în cea mai mică măsură o problemă. În convorbirile cu Eckermann, miezul ideilor sale teoretice despre lirică poate fi găsit în fraza în care afirmă că într-o poezie totul depinde de buna calitate a mo-

tivului, nu de frumusețea sentimentelor și a sonorităților. Așa cum se poate deduce din sensul pe care-l dă expresiei în *Laudă și dojană*, prin buna calitate a motivului Goethe înțelegea o viziune concretă care trebuia înfățișată ea însăși prin mijloacele limbii, sau al cărei conținut de sentimente și idei poetul urma să-l reliefeze în mod sugestiv. Această cerință referitoare la poezie, pe care a accentuat-o cu stăruință la bătrânețe, opunînd-o excesului romantic de efecte sonore, arabescuri și nostalgice, Goethe și-a impus-o în perioada cînd dorea să se smulgă din atmosfera curentului „Furtună și avînt“, ca să răzbată din zbuciumul stingheritor spre concentrare, limpezime și contururi precise, spre gestul sigur și înțelegerea clară ; fiind unul dintre multele simptome ale dorinței de limpezire a poetului, această cerință privitoare la „motiv“ are pentru noi sens nu ca o axiomă sau ca o unitate de măsură, ci doar ca o opinie cristalizată pe o treaptă anumită a formației lui Goethe și orientată împotriva anumitor fenomene de degenerescență din cadrul literaturii germane. Căci, luată în sine, noțiunea de motiv ar fi prea îngustă, iar cele mai frumoase cîntece ale lui Goethe s-ar găsi în impas dacă le-am aprecia în raport cu această unitate de măsură ; pe de altă parte, dacă am înțelege prin motiv momentul stimulator în genere, cerința formulată de Goethe ar fi ceva de la sine înțeles și n-ar face nimic altceva decît să afirme că o poezie bună rezultă dintr-un prilej cu ecou intens, realmente viu și dătător de viață ; acest prilej însă poate fi tot atît de bine o stare de excitație absolut interioară pricinuită de un sentiment sau o idee, ca și o impresie exterioară provocată de contemplarea a ceva. Totuși, în vremea în care această

cerință s-a cristalizat în mintea lui Goethe, cu dispoziția sa sufletească nu putea corespunde decât o singură interpretare : motivul de bună calitate, adică acela care cerea și dădea viață, provenea dintr-o viziune fermă sau putea deveni o viziune.

Pornind de aici se înțelege de ce modul său vizual de a interpreta în acea vreme arta, mod dominat de ideile pe care i le impuneau preocupările de desenator, nu se putea mulțumi în *Dedicatie* cu simpla redare a cauzelor spontane ce declanșează poezia — dispoziția sufletească matinală în cadrul peisajului, imboldul spre mărturisirea greșelilor și a dorințelor. Căci pentru exigența intimă, ochiul și dorința sa de a construi, dispoziția sufletească și ideea nu apăreau suficient de solide, de concrete, de plastice — pe scurt, nu constituiau îndestul un „motiv“ ; poetul pretindea o concentrare și rotunjire, iar pe acestea, conform unei reprezentări derivate în egală măsură din Homer, ca și din universul biblic și romantic, le vedea în exprimarea simbolică a stării sufletești iscate de peisaj și în personificarea conflictelor sufletești, pe care le trăia, prin mijlocirea unor afirmații și a unor replici, a unei tensiuni și a unei acțiuni. *Peisajul* ca atare a devenit *scenă*, afirmația ca atare a devenit *întîmplare*, iar dispoziția sufletească și dialectica — la origine elemente eterogene — s-au transformat componistic dacă nu într-o unitate, totuși într-un acord.

Pentru ca întreaga îmbinare, care nu era spontană, ci artistică, ba chiar artificioasă să nu dea greș, Goethe a trebuit să creadă cu un interes deplin în chipul alegoric care, creat oarecum între celelalte două elemente ale poeziei, urma să devină suportul, fundamentarea, motivul ansam-

blului. Era într-adevăr riscant ca mărturisirea să pornească de la un simplu mecanism, iar poezia, în ciuda oricărei măiestrii puse în lucrare în direcția utilizării mijloacelor de limbă și a animării, putea lesne să rămână o moartă și rece versificare didactică în stilul baroc, dacă, desigur, între muză și poet n-ar fi dăinuit legătura vie și caldă a emoției omenеști, legătură greu de menținut între o inimă adevărată și o noțiune scornită în scopuri artistice. Goethe însă a fost în stare să împărtășească acestui chip alegoric conceput apriori o cantitate din căldura vieții — și din răceala vieții — existente pe atunci în atmosfera lui și care, dincolo de orice dispoziție sufletească și de orice idee, a format climatul *Dedicației* : e vorba de căldura vie a Charlottei von Stein. Invocîndu-și muza și dîndu-i cuvîntul, poetul vedea plutind în fața lui chipul Charlottei ; femeia iubită n-a fost prototipul propriu-zis al muzei, dar viziunea se hrănește din respirația ei.

Poezia *Dedicație* poate fi întoarsă cum vrem, ea ne va apărea întotdeauna ca un monument al înrîuririi Charlottei. Schimbul de replici dintre arătare și poet poate fi considerat ca un dialog epurat de elementele accidentale temporale și personale, desfășurat într-o lume transfigurată între voința și îngăduința cea mai pură a poetului pe de o parte, și participarea înțelegătoare, înțelepciunea gingaș-modelatoare pe care le putea cunoaște sau aștepta din partea prietenei, pe de alta. Firește, persoana ei empirică nu vorbește nicăieri, în cadrul dialogului nu se rostește nici un singur cuvînt care să facă măcar aluzie la relațiile dintre doi amanți, replicile sînt schimbate doar între un pămîntean supus greșelii, care primește, și o apariție suprapămînteană, infailibilă, care dăru-

iește ; cu toate acestea, fără înrîurirea Charlottei nici un cuvînt nu ar fi sunat așa cum sună. Muza personifică nu ființa ei transfigurată, ci înrîurirea ei transfigurată : umanitatea izvorită dintr-un nou calm al sufletului. Evident, poezia *Dedicație* nu e deloc gîndită ca un omagiu conștient adus Charlottei von Stein ; nu cutez nici măcar să decid dacă poetul a fost conștient sau nu de apariția imaginii ei. Ceea ce i-a stat la inimă lui Goethe în schimbul de replici dintre el și muză n-a fost atîta mărturisirea făcută femeii iubite, cît mai ales principiul liniștitor și dătător de fericire al existenței lui, n-a fost mulțumirea rostită pentru cele mai de preț daruri ale pămîntului, ci, mai întîi, tînguirea determinată de noile relații cu lumea derivate din relațiile mai serioase și mai adevărate cu muza :

*Ah, rătăcind, aveam atîția prieteni,
Acum, cînd te cunosc, sînt ca și singur.*

În al doilea rînd se ridică întrebarea : ce întrebuintare trebuie să dea noii și mai adîncii lui înțelegeri și fericiri, ce folos să tragă de pe urma acestora :

*De ce caut drumul cu atîta dor,
Cînd nu pot să-l arăt și fraților ?*

Aceasta e o întrebare nouă în viața lui Goethe : întrebările lui de pînă acum se refereau la căutarea drumului pentru el însuși ; prin recunoașterea că l-a găsit pentru el însuși, poezia *Dedicație* constituie momentul final al perioadei lui de „Furtună și avînt“, prin dorința de a da descoperirii sale o utilizare socială, prin exprimarea sentimentului de responsabilitate față de semenii, poezia reprezintă inaugurarea unei noi perioade de ucenicie. Versul :

Cunoaște-te, trăind cu lumea-n pace

conține cele două laturi ale noii cerințe : formarea și clarificarea eului, apoi încadrarea în lume.

Dacă noua cerință este formulată aici cu cele două laturi, darul muzei indică la rîndu-i mijlocul sau chează la realizării ei :

*E vâlul poeziei mireasmă și lumină
Și-l ține adevărul în mîna lui divină.*

Aceasta însemnează că din dăruirea pură, devotată, obiectivă față de lucrurile adevărate, din relațiile de fapt, din experiența, din „cerința zilei“, din îndatoririle față de viața socială și din obiectele spre care-și orienta cercetarea, pentru poet va răsări o lume poetică mai spirituală, mai divină :

În duhu-a tot ce e real stă idealul unic.

Aici, „adevărul“ însemnează realitatea naturală obiectivă și, totodată, sinceritatea etică subiectivă, iar „poezie“, orice spiritualitate superioară în genere, precum și capacitatea creatoare ca forță de idealizare, ca aptitudine de a contempla și a crea frumosul. Poetul e convins că-și va afla mîntuirea prin îmbinarea celor două elemente existente în ființa lui, prin realizarea echilibrului dintre puterea creatoare poetică și aceea de a cunoaște și a pune în ordine ; întreaga poezie capătă viață datorită imboldului voinței etice de a săvîrși această trecere. Căci era încă vorba de o trecere : firește, Goethe se afla în posesia poeziei, dar a-i lua vâlul din mîna adevărului reprezenta deocamdată pentru el un obiectiv și o năzuință : să obțină o frumusețe mai pură, o transfigurare mai limpede, un ideal mai ponderat, cu contur propriu definitiv, totul prin

voința de a-și apropria adevărul, de a se dărui cu altruism realității. Era acum inevitabil ca proiectele sale titanice să-i apară doar ca niște capricii și himere, care prevestiseră contururile autentice ale personalității sale. Indiferent în lumina căror idei am secționa-o, poezia *Dedicație* ne apare, într-un grad încă mai mare decât *Călătorie pe mare* și *Ilmenau*, ca un produs, ca o expresie și ca un simbol al trecerii de la starea titanică la cea umană-clasică.

Desigur, dacă vom aborda poezia sub aspectul formei, vom putea vorbi despre o trecere numai prin comparație cu celelalte poezii — căci o formă nu poate fi ea însăși niciodată o trecere, ci doar, cel mult, rezultatul unei tranziții : forma este întotdeauna momentul fixat, ferecat pentru eternitate în el însuși ; ea poate presupune o tranziție, adică o poate avea ca obiect (vezi studiul lui Goethe despre Laocoon), dar nu o poate înfățișa, adică prezenta ca o stare. Sub aspectul formei, *Dedicație* — scrisă relativ concomitent cu *Tainele* la mijlocul deceniului al nouălea, în pragul călătoriei în Italia și oarecum luminată cu anticipație de apropiata Italie — este rezultatul unei autodisciplinetrice, al dezicerii de ritmurile titanice libere și de versurile iambice neregulate, neglijente. Mai mult decât Wieland și Heinse, care adaptaseră stanța lui Ariosto într-o manieră comodă, Goethe a aderat la schema metrică riguroasă, bucurându-se, o dată cu adeziunea, să umple și să domine această schemă, tratată cu o siguranță și suplețe desăvârșite. Bogăția lui de viziuni și sonorități interioare de pînă acum își crease formele ce i se potriveau în cîntece, imnuri sau iambi liberi.

Cum forul său intim, deși titanic, nu fusese amorf, exploziile spontane nu deveniseră nici ele

informe. Acum însă poetul încerca altceva : anume să pună în acord răsunetul său interior cu o schemă metrică *prescrisă*, cu un tipar de vers artistic, nu dat apriori de trăirea lui, adică să facă dintr-o formă primită dinafară una proprie, personală, interioară, sau, cu alte cuvinte, să se supună, liber spiritualicește, unei condiționări impuse. În cadrul poeziei, faptul acesta reprezenta pentru el o obligație nouă, foarte diferită de îngrădirile pe care le presupune orice tipar de versificare. Căci versul cu adevărat poetic nu reprezintă niște cătușe sau un veșmînt al sentimentului poetic, ci în-suși trunchiul acestuia, așa precum dansul adevărat nu e o constrîngere exterioară, ci un imbold interior, iar orice ritmare în genere, orice formă, este expresia adevărată, liberă a unei realități spiritualizate. Dar stanța lui Ariosto reprezintă o schemă metrică exterioară, nu o formă ritmică bazată pe trăirea lui Goethe. Aici e vorba de o rezistență acceptată voluntar, în înfrîngerea căreia poetul își propunea să-și exerseze forțele de exprimare în imagini prin mijloacele limbii. (Unui scop similar îi slujiseră micile distihuri scrise în prima perioadă weimariană.) În acest sens, alegerea stanței lui Ariosto este concludentă pentru procesul de autoeducare din anii de tranziție, constituind o aplicație a tezei (firește, formulată astfel abia mai târziu) :

*E meșter cel ce-acceptă îngrădirea,
Și legea doar ne poate face liberi.*

Amintita alegere a stanței ariostice pune în lumină profunda atitudine etică a lui Goethe, care are la el același centru cu atitudinea estetică :

*De forța ce pe toți în lanț ne ține
E liber cel ce s-a învins pe sine.*

Faptul că Goethe a impus aici pentru prima dată plenitudinii sale sufletești legătura riguroasă a unei scheme metrice obiective stabilite anticipativ, că și-a asumat voluntar îndeplinirea unei obligații alese de el însuși constituie și indiciul unei transformări morale.

Iată cum aspectul aparent cel mai exterior al acestei poezii, schema metrică, ne conduce din nou la momentul cel mai intim al procesului de formare din această perioadă de tranziție: dăruirea conștientă a lui Goethe față de obiecte, recunoașterea unei legități în artă, natură, societate, legitate căreia, ce-i drept, forul său intim nu i se subordonează, dar căreia dorește a i se conforma. Între a se subordona și a se conforma există o deosebire, pe care dorim a o lămuri tocmai cu ajutorul simbolului metric. Dacă, de exemplu, Goethe s-ar fi subordonat pur și simplu strofei de opt versuri, în loc de a i se conforma, în loc de a răspunde legii prin disponibilitatea sa sufletească, de a și-o însuși, atunci ar fi rezultat niște strofe, să zicem, ca stanțele din *Migrațiunea popoarelor* de Lingg¹, un fel de cîrnați la care mațul dat o dată pentru totdeauna a fost umplut la întîmplare cu materialul tocat. În cazul lui Goethe, fiecare strofă devine ceva personal, fiindcă poetul a utilizat constrîngerea exterioară pentru a da mereu la iveală noi ramificări, cotituri și valuri ale inepuizabilului său fluviu interior, așa cum o stîncă împlîntată în albie despică altfel fiecare val succesiv, deși stîncă rămîne mereu aceeași și în același loc. A se subor-

¹ Hermann von Lingg (1820—1905) — poet. german, autor de balade patriotice.

dona unei legi exterioare fără a crede în ea fusese un lucru pe care tânărul Goethe refuzase prometeic să-l facă ; o asemenea subordonare definește atitudinea funcționarului subaltern, a învățatului strivit de material sau de metodă, a artistului academic, a făcătorului de versuri. A se conforma legii este ceva ce presupune credința într-o tainică relație reciprocă dintre subiect și obiect, dintre libertate și necesitate, dintre voință și obligație, o credință care, răspunzând unei nevoi a lui Goethe, tocmai se cristaliza pe atunci pentru el, datorită experiențelor sale weimariene, datorită studierii lui Spinoza, începutului cercetării naturii, dragostei pentru doamna von Stein. Toate aceste forțe erau în același timp consecințe și stimulări ale respectivei credințe, care l-a impulsionat mai întâi ca un instinct confuz, pentru ca mai apoi să-l conducă pe această cale în mod conștient și cu o limpezime sporită, mereu mai adânc, în lumea obiectelor, îndrumându-l înainte de toate către Italia.

O credință, ca și o boală, este oarecum ceva foarte personal, căutînd, în sfera de viață a unui om, ceea ce o stimulează și o fortifică, evitînd ceea ce îi poate dăuna. Credința în această corelație dintre legea interioară și cea exterioară străbate întreaga viață de mai tîrziu a lui Goethe : ea se află la baza eforturilor sale metrice, ea este punctul de plecare al studiului naturii întreprins de poet, ea reglementează comportamentul său practic. Afirmarea sa că „adevăratul studiu al omului este omul“ nu e contrazisă de faptul că-și extinde studiul asupra plantelor, animalelor, oaselor, rocilor, culorilor : Goethe a cercetat toate aceste obiecte

ca trepte preliminare spre om sau ca rezultate vădite ale aceluiași forțe care acționează în om și asupra omului.

UMANITATE ¹

Recunoașterea unei legități dinafara noastră decisive pentru o legitate din noi are consecințe pe plan spiritual, etic și estetic. „Lege“ — cuvîntul precizează că *trebuie* îndeplinit ceva : lege a naturii, lege a gîndirii, sau că *există obligația* de a îndeplini ceva : lege de stat, lege morală. Sînt legi care aparțin în același timp domeniului necesității din natură și domeniului voinței omenești, și altele, referitoare la *creații*, la trebuință și obligație : legile artei. O dată cu recunoașterea legității, Goethe a obținut și o nouă perspectivă spirituală, o nouă etică și un nou simț al frumosului. Noua etică a lui Goethe poate fi sesizată numai în legătură cu noua sa exigență privitoare la frumos. În orice caz, noțiunea de adevăr a lui Goethe poate fi înfățișată independent de știința lui ; dimpotrivă, etica nu poate fi tratată separat de activitatea sa artistică ; noțiunea lui de bine este inseparabil legată de frumos, sau, mai exact spus, închisă în ea ca sîmînța în fruct : noțiunea

¹ Termenul, folosit în text și mai înainte, definește o atitudine etică, sens pe care-l are latinul *humanitas* (omenie) ca și cuvîntul german derivat din acesta — *Humanität*. L-am preferat noțiunii oarecum paralele de *umanitarism*, deoarece aceasta include o nuanță, inacceptabilă aici, de filantropism. De altfel, deși mai rar utilizat cu înțelesul din latină (și din franceză), termenul își păstrează totuși și în limba noastră acest înțeles.

goetheeană de bine e înrudită cu idalul elin al așa-numitului *kalokagathon*¹, care însemnează, ca atitudine și activitate, expresia vădită a perfecțiunii divine la dimensiunea umană. Acest ideal, identic cu ceea ce Goethe a numit *umanitate*, nu poate fi statornicit, conform naturii sale și spre deosebire de toate principiile etice raționale, într-un codice, ci trebuie sau pus în practică prin fapte, sau întruchipat.

Îl vom deduce deci din operele goetheene, care sînt întruchiparea activității sale practice. Creațiile datorită cărora Goethe continuă să trăiască în conștiința popoarelor ca poet al *umanității* prin excelență, creații fără de care opera lui nu poate fi concepută, căci tendința de ansamblu a vieții sale ar apărea alta, sînt *Ifigenia în Taurida*, *Torquato Tasso*, *Hermann și Dorothea*. Primele două au fost concepute în anii dinaintea călătoriei în Italia și s-au copt în Italia, a treia este fructul desăvîrșit al umanității nu dorite, ci realizate. *Ifigenia în Taurida* și *Torquato Tasso* evocă lupta pentru o nouă umanitate, victoriile și înfrîngerile sufletești, cîștigul și renunțarea în luptă. *Hermann și Dorothea* nu mai cunoaște nici o luptă, totul se petrece doar în cadrul dominației statornicite a umanității, conflictele nu mai rezultă din contradicția încă existentă între exces și voința de a obține moralitatea și frumusețea, contradicție care constituie totuși fondul celor două piese de teatru. Grupez totuși laolaltă aceste trei opere, deoarece în ele acel *kalokagathon* — ca obiectiv al luptei sau ca recompensă a victoriei, adică văzut înainte sau după victorie — apare, față de ce-

¹ Compus din cuvintele „frumos” și „bun” („virtuos”). termenul denumește în filozofia elină idealul reunirii armonice a comportamentului virtuos cu frumusețea.

lealte opere ale lui Goethe, în modul cel mai pur, arătîndu-se a fi chiar tema lor propriu-zisă. Dacă am face abstracție de aceste trei opere, Goethe nu ne-ar mai apărea așa cum stăruie în reprezentările școlarești vagi și incomplete, însă nu false : ca poet al umanității. Fără ele, prin *Goetz von Berlichingen* și *Suferințele tînărului Werther*, Goethe ne-ar apărea ca poet al vanității viguroase și pasionale ; prin ansamblul liricii lui, ca un cîntăreț al întregii naturi însuflețite pe plan lăuntric și exterior ; prin *Faust*, ca poet al năzuinței de a răzbate în univers și de a-i da formă ; prin *Wilhelm Meister*, ca poet al formării și al societății cultivate — toate acestea (lăsînd de-o parte imprecizia și insuficiența fatală a unor asemenea reprezentări de ansamblu și a caracterizărilor succinte) sînt elemente sau mixturi ale umanității, ale *kalokagathon*-ului, nu însă întruchipările cele mai proprii ale acestui ideal. Exceptînd *Ifigenia în Taurida*, *Torquato Tasso* și *Hermann și Dorothea*, creațiile celebre ale lui Goethe n-au rezultat din nevoia de a înfățișa, prin vorbele și faptele unor oameni puși în mișcare de mobiluri frumoase, binecuvîntarea, chinul sau puterea unei stăpîniri de sine morale. În nici o altă mare creație a lui Goethe nu mai apare forța activă a credinței într-o putere ce impune legi voinței omenești, forța care, în armonie cu legile naturii și ale vieții, îl poate face bun și frumos, în opoziție cu pasiunile din forul său intim și cu pericolele din lumea exterioară. Numai cîteva scrieri mai puțin însemnate își au originea în aceeași problemă, și anume *Tainele*, operă rămasă neterminată, datînd din aceeași perioadă cu *Ifigenia în Taurida* și *Torquato Tasso*, apoi două nuvele cu caracter de anecdotă, scrise relativ concomitent cu *Hermann și Dorothea* și

publicate în *Convorbirile emigranților germani*: Povestea procuratorului despre autoînfrînarea senzualității și Autoeducația ușuraticului fiu de negustor.

Lupta acestei voințe morale împotriva pasiunii înăscute și a rezistențelor lumii dinafară — luptă victorioasă ca în *Ifigenia în Taurida*, sau lipsită de victorie ca în *Torquato Tasso* — putea deveni pentru Goethe o problemă numai în acest interval de timp și numai acum puteau rezulta operele reprezentative pentru ea, căci problemă poetică nu poate deveni decât ceea ce te face să suferi. Pe poet îl poate determina să creeze nu fericita posesiune a unui bun, ci năzuința de a-l obține, sau, cel mult, bunul abia obținut de curînd, nu acela pe care-l posedă de mult și de care e sigur. De aceea întruchiparea idealului umanității de către Goethe are drept premisă circumstanțe care au făcut ca forțele cu caracter de lege etică să i se impună ca o aptitudine și ca o cerință, în vreme ce el pătimea încă destul de intens din pricina exaltării, a sensibilității excesive, a asaltului încă neînțeles al lumii. În perioada wertheriană, un conflict între pasiune și măsură ar fi fost încă inimaginabil, deoarece *kalokagathon*-ul nu devenise încă o trăire a lui Goethe ; în perioada de mai târziu a maturității, conflictul respectiv avea să fie de asemenea imposibil, deoarece *kalokagathon*-ul nu mai era o trăire nouă, un stimulent. *Ifigenia în Taurida* și *Torquato Tasso*, creațiile propriu-zise ale umanității, au drept premise ecourile încă vii ale titanismului. Idealul goethean al umanității, oricît ar fi de pozitiv, are înțelesul său și ca reacție împotriva titanismului. Autoeducația lui Goethe este *jertfă*, iar cu acest cuvînt

am pătruns în atmosfera *Ifigeniei în Taurida* și a lui *Torquato Tasso*.

„Crede-mă, se spune într-o scrisoare a lui Goethe adresată mamei sale, că o mare parte din buna dispoziție cu care îndur și lucrez izvorăște din gândul că toate aceste sacrificii sînt voluntare.“

Sentimentul jertfei, ca purificare a sufletului omenesc, străbate *Ifigenia în Taurida* ; sentimentul jertfei, ca renunțare, ca pierdere, domină în *Torquato Tasso*.

Orice trăire profundă este un drum al crucii care poate duce la ridicarea pe un plan mai înalt al vieții, sau la nimicirea ei, iar pe oricare dintre drumurile crucii pe care le-a parcurs Goethe a intuit și adesea a întruchipat în opere mai multe posibilități. În epoca sa titanică și sentimentală a fost capabil să pună alături de tragedie jocul umoristic ori chiar satiric parodistic, a izbutit să privească și ca un observator străin sentimentele care, trăite nemijlocit, amenințau să-l zdrobească. Așa se face că alături de proiectele despre vigoare și geniu din perioada lui *Prometeu* se află *Satyros* sau *demonul zeificat al pădurii*, că după *Suferințele tânărului Werther* a urmat *Triumful sensibilității*. Așa se face că în *Stella* poetul a abătut spre o soluție împăciuitoare motivul tragic al lui Weislingen, care oscilează între două femei, precum și trăirea necredinței care duce în *Faust* și în *Clavigo* la un final tragic. Acest mod de a trata în dublu sens un motiv, sau, mai bine zis, de a ramifica în mai multe motive trunchiul unei trăiri corespundea mai bine titanismului decît umanismului lui Goethe. În epoca în care se autoeduca în direcția umanității, o caricaturizare parodistică sau umoristică a sentimentelor sale de atunci era imposibilă. Căci ceea ce fusese îngă-

duit titanului, anume de a crea fără simț de răspundere, de a lua și de a reda fiecare clipă cu sentimentul risipitor al unei bogății primejdioase de care nu e dator să dea socoteală — această lipsă de responsabilitate, pe care creatorul o are comună cu umoristul, acest bun-plac și joc cu orice material, chiar și cu propria viață, au încetat a mai fi o atitudine a lui Goethe, de îndată ce au început să-l preocupe consolidarea și limpezirea forțelor sale. În lumina idealului definitiv prin *kalokagathon*, poetul nu mai putea găsi nici o plăcere în risipirea arbitrară, umoristică a motivelor vieții. Poetului nu-i mai putea apărea ca înțelept, frumos, bun ceea ce constituise de-a dreptul o necesitate pentru el în perioada exaltării titanice și sentimentale, anume nevoia de a se dezmetici violent din momentele de avânt creator, pe a căror culme nu se putea menține. Acum nu mai era vorba de a se despovăra de energia concentrată a clipelor sale supreme — fie ele extrem de fericite sau primejdioase — ci de a le orienta spre întreaga largime a vieții lui, oarecum de a canaliza masele de forță îndiguite, de a extrage gospodărește din fiecare trăire atât cât era cu putință, pentru și prin noile sale valori umane. În locul unei despovărări rapide și geniale a apărut coacerea înceată a experiențelor sale sufletești, și nici un motiv nu mai putea fi lăsat de-o parte, ceea ce adesea însemnează risipit, sau devalorizat printr-o tratare ușuratică. Din această cauză, perioadei de „Furtună și avânt“, bogată în proiecte și fragmente vaste, îi urmează o epocă de opere purtate îndelung cu sine și mereu refăcute, cultivate cu plăcere sau tîrîte mai departe din obligație și fără chef. După perioada lui *Prometeu*, a lui *Socrate*, a lui *Cezar* și *Mahomed*, a lui *Goetz von Berlichingen*, a *Su-*

ferințelor tînărului *Werther* a lui *Clavigo*, opere realizate ca în febră, sau a unor improvizații teatrale și umoristice ca *Satyros sau demonul zeificat al pădurii*, *Farsa de carnaval a părintelui Brey*, urmează perioada lui *Egmont*, a *Ifigeniei în Taurida*, a lui *Torquato Tasso* și *Wilhelm Meister*, care l-au preocupat fiecare pe Goethe decenii întregi. Din prima perioadă numai *Faust* îl însoțește pe Goethe și de-a lungul acestui proces de formație, ca și în anii de mai târziu, deoarece conținutul creator din care a fost receptat nu putea fi rezolvat printr-o criză unică ; *Faust* nu consta dintr-un conflict unic al lui Goethe cu lumea dinafară, ci era dat în însăși natura lui Goethe și trebuia să se reînnoiască în fiecare situație posibilă a vieții sale.

Improvizațiile umoristice și satirice intră în regres din același motiv pentru care rapidele proiecte titanice cedează eforturilor încete de desăvîrșire umană. Micile vodeviluri și comedii scrise de Goethe pentru cercurile de la curtea din Weimar sau de dragul unor compozitori își au originea mai mult în sociabilitatea weimariană decît în conflictele lui Goethe, ele nu sînt umoristice, ci vesele sau voioase, eventual parodistice, iar ceea ce e serios în ele tratează motivele cu intenții operetistice convenționale, chiar atunci cînd au la bază suferințele personale ale poetului. În genere, aceste vodeviluri — *Lila*, *Pescărița*, *Glumă*, *Vicleșug și răzbunare*, *Jery și Betäly*, *Erwin și Elmira* — nu sînt la origine creații, ci aplicarea talentului poetic la scopuri muzicale extrapoetice, mondene, în parte făcute, ba chiar fabricate de Goethe pentru a se edifica practic în genere asupra unor anumite tehnici ale operei și ale spectacolelor muzicale.

Din noul sentiment al datoriei și al răspunderii

trăit de Goethe în prima perioadă weimariană a rezultat și o altă atitudine, plină de venerație, față de valorificarea propriilor sale trăiri. Din clipa în care poetul nu-și mai face experiențele numai pentru sine, ci și pentru oameni, din clipa în care aceste experiențe nu mai sînt menite numai să-l îmbogățească sau să-i dea amploare, ci și să-l clarifice, să-l educe, să-l maturizeze pe el și pe alții, din acea clipă experiențele au cîștigat pentru dînsul o importanță mai mare: purtînd-o cu sine, orientînd-o spre exterior și spre interior, aplicînd-o, fiecare experiență devine pentru el ceva multilateral, nu doar un moment creator, ci un proces, un proces de formație sau maladiv. Conflitele sale cîștigă în durabilitate ceea ce pierde sub aspectul intensității clipei. Dacă în perioada, sa titanică Goethe găsea o plăcere în a-și fărîmița trăirile în picături scînteietoare, acum el le adună în jurul rădăcinilor sale și le îndrumă rodnic spre creșterea-i permanentă.

Fiecare treaptă a vieții are o anumită grupă de probleme, ale cărei părți, oricît de diverse, seamănă între ele, la fel ca flora unui anumit ținut; așa cum plantele florei de munte sau ale florei de mlaștină se deosebesc printr-un caracter specific, tot astfel grupa de probleme de pe terenul titanic al vieții lui Goethe se deosebește de aceea de pe terenul uman. Dacă vom căuta nota comună cea mai manifestă pentru felul de a gîndi din care au rezultat *Mahomed*, *Goetz von Berlichingen*, *Urfaust*, *Cezar*, *Prometeu*, *Socrate*, *Suferințele tînărului Werther*, chiar *Farsa de carnaval a părintelui Brey* și *Satyros sau demonul zeificat al pădurii*, atunci am putea numi această notă comună (cu toată prudența și modestia cerute de utilizarea caracterizărilor succinte simplificatoare), folosind

o expresie goetheană, prin cuvîntul *egocentrism*, nu în sensul de egoism, ci de obsesie a eului : conţinutul operelor citate e furnizat de diversele forme sub care se poate impune eul dat de natură, sau de piedicile exterioare ce se opun acestei năzuinţe a eului de a se impune. Acest conţinut a decis pînă şi metoda de lucru a lui Goethe şi a avut drept consecinţă caracterul momentan sau fragmentar al creaţiei sale titanice. Eul titanic este satisfăcut de sine şi nu recunoaşte nici o altă lege decît sentimentul său creator şi clipele sale. Pe această treaptă, lumea încă nu acţionează ca o lege şi măsură, ci doar ca obiect al activităţii sau ca împotriviri.

Nota caracteristică a tranziţiei spre umanitate este dată de faptul că trebuie refăcut echilibrul dintre eu şi lume, că lumea cîştigă nu numai o importanţă negativă, ci şi valoarea unei limite recunoscute voluntar şi a unei legi interioare. În consecinţă, în locul egocentrismului apare — ca să folosim şi aici o expresie succintă, care să cuprindă pe cît posibil toate simptomele — *formarea* ; rezultă o nouă grupă de probleme înrudite între ele, dar mai multilateral decît problemele treptei de viaţă anterioare, titanice. Din acest motiv, ele l-au şi preocupat pe Goethe mai îndelung, mai stăruitor, exceptîndu-l mereu pe acelaşi *Faust*, care (concrescînd de-a lungul anilor cu însăşi viaţa lui Goethe) nu putea fi depăşit o dată cu depăşirea diferitelor trepte ale vieţii. Căci *egocentrismul* are în fond a face cu un dat simplu : eul, care se simte impulsionat de Dumnezeu sau de natură, trebuie să învingă sau să piară ; eul poartă în sine imperativul şi destinul său şi-şi creează de la un moment la altul victoriile, zguduirile şi suferinţele pur şi simplu datorită faptului că există

— aceasta este starea de spirit a victoriosului Mahomed, ca și aceea a învinsului Goetz von Berlichingen, a creatorului Prometeu, ca și a zdrobitului Werther. Dar *formarea* eului în raport cu lumea și datorită lumii este o acțiune mai complexă decât afirmarea eului în opoziție cu lumea; formarea necesită cercetarea, cunoașterea și recunoașterea lumii ca un întreg modelator și legiferator, când eul este opiniatru și viguros, formarea pretinde sacrificiu și renunțare, impunând, în fine, ca lucrul cel mai greu, modelarea materialului vieții proprii corespunzător unor legi recunoscute ca adevărate, fie ele legi ale naturii sau ale societății: pe scurt „formare“ în sensul restrâns al cuvântului, pentru care moderația, limpezirea, renunțarea, cunoașterea, sentimentul datoriei, responsabilitatea sînt doar trepte preliminare sau mijloace. Însăși simpla dobîndire a unor mijloace, înseși căile spre autoformare însemnau pentru un om profund și pasionat ca Goethe o multitudine de probleme, iar fiecare cale sau fiecare treaptă (întotdeauna putem exprima numai aproximativ și prin termeni figurați asemenea fenomene interioare) n-a putut să nu-l preocupe poetic. Aici nu era vorba de a improviza pornind de la plenitudinea clipei creatoare; într-o măsură mult mai mare, sursa și conținutul constau într-o luptă și răzbatere îndelungată și înceată. După depășirea titanismului, Goethe a înfățișat procesul de formare însuși văzut sub mereu alte laturi, de pe mereu alte trepte, și anume atît ca un eveniment obiectiv, cît și ca o trăire subiectivă.

În *Wilhelm Meister*, Goethe și-a propus să înfățișeze ca un proces de formare experiența vieții în lume, cunoașterea multiplă a căilor vieții cu toate erorile ei. Aici, lumea constituie tema pro-

priu-zisă, iar eroul este mai mult obiectul prin mijlocirea căruia se prezintă acțiunea modelatoare a lumii. În *Wilhelm Meister* procesul formării este descris dinafară, ca un șir de evenimente spirituale firești, parcurse de om. O altă scriere care aparține acestei grupe de probleme, fragmentul *Tainele*, tratează educarea conștiinței a omului cu ajutorul marilor forțe sau învățături morale și religioase ce apar în istorie și a căror practică acționează succesiv asupra lui. În prima versiune a romanului *Wilhelm Meister*, tema constă încă în formarea prin destin, în *Tainele* această temă devine educația după un plan și sub o îndrumare superioară. Ceea ce n-a fost desăvârșit în *Tainele* s-a obținut într-o anumită măsură și în alt mod mai târziu în *Anii de drumetrie ai lui Wilhelm Meister*. În *Wilhelm Meister* este vorba despre un individ concret, în *Tainele* despre omul în sine, detașat de toate îngrădirile veșmîntului temporal. În *Torquato Tasso* și în *Ifigenia în Taurida*, procesul formării nu apare ca un fenomen natural, ci ca o acțiune sufletească văzută dinlăuntru, nu ca un eveniment cu evoluție lentă, ci ca unul concentrat în conflictele dintre eul încă egocentric prin destin sau caracter și principiul formativ, care solicită renunțare sau sacrificiu. Conform acestei exigențe, *Ifigenia* se opune lui *Oreste*, ca și lui *Thoas*, iar *Prințesa* lui *Torquato Tasso* — precizare cu care conținutul și conflictul acestor piese nu sînt desigur epuizate. În *Wilhelm Meister* este înregistrat profitul procesului de formare; acest profit este prezentat de cel care cuprinde cu privirea binecuvîntarea erorilor, ca și a cîștigurilor sale și care-și poate aminti cu voioasă ironie suferințele îndurate ca plată a formării sale. În *Ifigenia în Taurida* și în *Torquato*

Tasso, tocmai aceste suferințe, care ating limita nimicirii, constituie aspectul propriu-zis al inspirației poetice, procesul fiind înfățișat nu din perspectiva victoriilor obținute, ci din aceea a luptelor. În *Wilhelm Meister* conținutul este lumea ca factor formativ, în drame eul supus procesului de formare. Asupra acestor trei mari creații, privite ca plasmuirile poetice cele mai importante ce înfățișează procesul goethean de formare și ca simboluri ale acestei întregi trepte umane de viață, va trebui să mai stăruim; după ce am stabilit trăirea primară ce le stă la bază, este de trebuință să cercetăm elementele culturale și care și-au aflat întruparea poetică.

Cînd a fost vorba de zugrăvirea lumii modelatoare, ca în *Wilhelm Meister*, materialul s-a impus de la sine. Dorind să descrie marile influențe exercitate de viața activă, de drumeție, de viața burgheză și de cea aristocratică, precum și diversele păături sociale în cadrul cărora trebuia să-și trăiască experiențele un tînăr aflat în formare, Goethe nu putea alege nici un alt material mai bun decît acela al lumii în care s-a desăvîrșit propria lui formare: vasta societate germană burgheză, întregită în sus de către aristocrație, în jos de către boema mediului actoricesc, o societate în același timp luminată. Aici, caracterul deosebit al experienței era ceva esențial, accentul cădea tocmai pe actori, pe nobilime, pe pioșenia sufletului frumos, iar calitatea de neguțător a tînărului Wilhelm n-a fost aleasă întîmplător. Valoarea educativă a anumitor trepte de vîrstă, de mentalitate și sociale trebuia să apară limpede, iar, pentru ca romanul să aibă un timbru de autenticitate, să fie concret, bogat în raportări și instructiv, Goethe trebuia să se bizuie pe pro-

pria-i experiență ; scriitorul nu putea alegoriza și tipiza după bunul plac, fără a-și pune în pericol scopul urmărit, anume : redarea lumii, a lumii însăși — *monde, société* — ca un mediu formativ, ca un factor formativ.

Cînd, dimpotrivă, a vrut să arate acțiunea *modelatoare* a marilor forțe spirituale și morale ale lumii asupra omului ca atare, ca făptură spirituală și morală, așadar detașat pe de o parte de însușirile specifice ale mediului său de formare, pe de altă parte de individualitatea sa temporală — pe scurt, cînd a vrut să arate principiile formării omului, nu aspectele unui proces de formare cunoscut de el, parcurs de *el însuși* — atunci a avut desigur nevoie de un simbol : *Tainele* utilizează imaginea masonă a unei asociații secrete dedicate binelui, adevărului, frumosului. Pornind de la practicile mase din vremea lui, *Tainele* subliniază ceea ce poate fi înfățișat mitic și concret, ca învățătură veșnică și nelegată de actualitate. Romanul de formare presupune veșmîntul temporal, actualitatea, creația didactică alegorică are drept premisă o depărtare pe cît posibil incertă. Firește nu se puteau elimina cu totul motivele concrete menite să stimuleze fantezia de culoare istorică a cititorului — cruciații rozelor ¹, cavalerii Graalului și altele asemenea. Prevestirile și simbolurile

¹ Membrii unor asociații francmasonerie teosofice, active cu deosebire în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea. În vremea lui Goethe, masoneria, deși începuse să-și propună scopuri politice (uneori revoluționare, spre deosebire de zilele noastre, cînd orientarea ei este reacționară), avea o alcătuire și țeluri diverse. Existau organizații mistice, dar și altele cu un pronunțat caracter umanitar. În Germania, prima mare lojă masonică s-a înființat în 1737, la Hamburg. Au urmat lojile din Berlin, Leipzig, Dresda, Frankfurt pe Main etc., printre membrii cărora s-au numărat suverani, oameni politici și de cultură.

tipice ale marilor mîntuitori ai lumii și ale conducătorilor omenirii sînt trecute pe seama eroului *Tainelor*, *Humanus*, ca : bunavestire a nașterii, șarpele lui Hercule copil, toiagul lui Moise, deschizător de drum prin ape. În *Wilhelm Meister* trebuia descrisă lumea, iar factorul lumesc-temporal însuși era indispensabil. Dimpotrivă, înfățișînd poetic luptele și suferințele intime care au constituit sau însoțit procesul său de clarificare, Goethe nu se putea sluji decît de asemenea simboluri, care i se potriveau ca om pur și simplu, nu ca om dintr-o anumită epocă, dintr-o anumită orînduire socială, dintr-un anumit mediu. Aici era vorba de factorul sufletesc, nu de o realitate caracteristică, iar omul, oricît de intim ar fi legat el de o numită lume reală istoricește, aparține totuși, ca făptură gînditoare și simțitoare nudă, naturii ca atare și posedă o realitate interioară ce poate fi trăită independent de orice factor temporal și istoric. Interacțiunea dintre condiționarea temporală (istorică, socială) și necondiționarea naturală sau divină, desfășurată în om ca individ, conduce la contradicțiile dintre materialism și idealism.

Goethe n-a sesizat aici nici un fel de contradicție, el a putut trăi omul ca un obiect condiționat, ca o creație a circumstanțelor, așa cum se întîmplă în *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, și ca purtător al puterilor divine : căci el s-a situat, ca eu, la mijloc, între obiect și divinitate, oglinindu-se tot atît de bine în diversitatea lucrurilor temporale, ca și în unitatea eternei naturi-dumnezeu. Scriitorul a înfățișat cu o privire clară aspectele speciale ale unui larg și divers sector al lumii, dar s-a menținut tot atît de ferm în planul existenței și al reprezentării unui factor uman

general. Referindu-se la teoria sa asupra naturii, el a formulat limpede paradoxul aparent al unei asemenea concepții :

„Ce este generalul : cazul individual... Ce este specificul : milioane de cazuri.“

Ceea ce e valabil pentru teoria lui asupra naturii se potrivește și practicii sale poetice, și, așa cum adunarea, observarea și prezentarea exactă a milioane de cazuri i s-au părut indispensabile — să se citească *Morfologia* și *Teoria culorilor* — tot astfel a considerat neconținut ca o datorie și ca o necesitate exprimarea generalului, adică a absolutului, sau a divinului, sau cum i-am mai spune. Întotdeauna, Goethe a reunit experiența cu ideea, deoarece numai amîndouă împreună constituiau pentru el pe deplin știința omenească.

Wilhelm Meister și-a propus să înfățișeze procesul de formare al lui Goethe într-o anumită măsură ca experiență, *Ifigenia în Taurida* și *Torquatto Tasso* au avut drept țel să prezinte zbuciumul sufletesc corespunzător ca idee.

IFIGENIA

Dorind să redea emoția lirică nu ca atare, ci înfățișată în chipuri, Goethe avea nevoie de un material simbolic care să fie îndestulător pentru prezentarea concretă și totuși liberă de multilateralitatea provocatoare de confuzii a experienței, care să fie concret omenească, dar fără caracteristici temporale, care să dea trup nud factorului sufletesc, fără a-l învălui într-un veșmînt. O asemenea lume era reprezentată — cel puțin pentru

mentalitatea epocii lui Goethe — de lumea clasică, îndeosebi greacă, văzută totodată în simplificarea esențială mijlocită de artă, adică lumea purificată a Renașterii. Îndeosebi în lumea greacă idealul omenescului pur devenise o realitate ; în orice caz condiționarea istorică, materialitatea fuseseră absorbite datorită tradiției ridicate pe un plan superior artistic sau mitic. Sfera conținuturilor omenești fusese redusă, prin distanțare, prin stil și prin măreție, la ceea ce era esențial în ea, fiind purificată de toate aspectele temporale. Firește, în privința aceasta Renașterea se afla mai prejos decât antichitatea ; spre deosebire de nuditatea acesteia își făurise un veșmînt, dar privită ca univers artistic și ca lume de curte, era mai simplă și mai distinsă decât lumea burgheză din care făcea parte Goethe, iar dacă în antichitate *omul* apărea într-o puritate extremă, Renașterea reprezenta solul clasic pe care *individul* se dezvoltase pentru prima dată într-un mod independent și clar, nu omul în genere, ci omul ca ins. Dacă antichitatea, așa cum era văzută pe atunci, furniza o lume desăvîrșită de simboluri pentru toate conflictele rezultate din existența omenească în sine, Renașterea reprezenta lumea de simboluri cea mai rafinată stilistic și cea mai bogată în motive pentru toate conflictele rezultate din individualitatea conștiinței de sine, îndeosebi atunci cînd aceasta se ciocnea cu un mediu de asemenea individual. Să ne înțelegem bine : aceste conflicte ale omului și ale caracterului individual pot avea loc cu tot atîta intensitate și profunzime în oricare lume și sub orice veșmînt, dar ele nu pot fi înfățișate clar sub orice veșmînt cu aceeași puritate sau noblețe, ca sub acela al antichității și al Renașterii, nu pentru că în aceste lumi ar exista o costumație mai intere-

santă, așa cum cred pictorii istorici și poeții din epoca mai nouă, de după descoperirile lui Burckhardt¹ și ale lui Nietzsche, ci pentru că aceste lumi sînt mai puțin drapate, pentru că veșmîntul nu este atît de precumpănitor față de factorul uman și sufletesc. În momentul cînd „simțul istoric“ capătă extensiune, cînd grecii, romanii și Renașterea își fac loc în dramatizări și în scrieri epice de dragul veșmîntului și al pitorescului grec, roman, renașcentist, nu de dragul umanismului elevat, aceste lumi își pierd valoarea simbolică și apar ridicolele schelării de iambi din epoca epigonilor sau hibridul pitoresc coloristic de pe actualele scene de circ. Numai atîta vreme și numai acolo unde a domnit credința că în anumite vremuri fondul esențial al omului și-a aflat o expresie mai pură și mai înaltă, numai acolo unde a existat credința mai întii într-o umanitate înfățișată în general și eliberată de limitările temporale, apoi într-o lume clasică, în care aceste limitări temporale pier de la sine — numai acolo puteau fi găsite simbolurile unor epoci de altădată, ca să fie preluate cu spontaneitate poetică și, ca atare, cu adevăr. Trecutul nu mai era atunci trecut, ci etern. Literatura istorică, evocările convenționale preocupate exclusiv de costumație, opere care-și propun să ne apropie cu mijloace poetice, pentru a ne instrui, un oarecare eveniment istoric sau o epocă din trecut, drama istorică sau romanul istoric sînt o ineptie, sau, în cel mai bun caz, ceva hibrid. O dată cu apariția științei istorice propriu-zise și a „simțului istoric“ de specialitate, așa cum l-a cultivat abia secolul al XIX-lea, istoria și-a pierdut

¹ Jakob Burckhardt (1818—1897) — istoric elvețian al culturii și al artei. Opere: *Cultura Renașterii în Italia*, *Considerații asupra istoriei universale*, *Cîcerone* etc.

valoarea de univers al simbolurilor *poetice*. Acolo unde există un Mommsen¹ și un Ranke² nu mai e posibil un Schiller. Ori resimți trecutul doar ca un simbol, ca o lume de același fel cu prezentul, așa cum o făceau omul din evul mediu și chiar Shakespeare, ori trăiești spiritualicește o anumită lume ca pe ceva supratemporal, precum au trăit eklezismul contemporanii lui Winckelmann și Goethe, ori, într-o măsură limitată, Renașterea italiană — altminteri istoria e moartă din punct de vedere poetic.

Alături de sfera miturilor biblice, aceea a miturilor grecești a fost un element de la sine înțeles în care s-a dezvoltat spiritul tînărului Goethe. Era un orizont creat de Renaștere și pe care nici rococoul nu-l lărgise mult. Abia datorită panteismului istoric al lui Herder, istoria timpurie a propriei patrii și vocile popoarelor deveniseră pentru tînărul german mai lămurite, iar întreaga istorie i se arătase ca un cîmp al revelațiilor divine, poporul grec fiind unul între altele. Înainte de Weimar, Goethe ceruse lumii forță și caracter, nu frumusețe și lege, iar ca expresii ale forței și ale caracterului el slăvise sau voise să slăvească paralel cu eroul roman, arab, german, și pe eroul

¹ Theodor Mommsen (1817—1903) — istoric german, laureat al Premiului Nobel (1902). A inițiat utilizarea epigrafiei și a datelor de istorie a dreptului și a economiei. Opere: *Istoria Romei*, *Dreptul statal roman*, apoi *Corpus inscriptionum latinarum*, apărut sub îngrijirea lui.

² Leopold von Ranke (1795—1886) — istoric german, fondator al școlii obiectiviste. Lucrările sale, constînd în sinteze ample, bazate pe tratarea critică a izvoarelor, sînt scrise într-un stil de o cuceritoare frumusețe. Opere: *Istoria Germaniei în timpul Reformei*, *Douăsprezece cărți de istorie prusiană*, *Istoria Franței în secolele al XVI-lea și al XVII-lea*, *Papii de la Roma în ultimele patru secole de istorie universală*.

grec — Prometeu, Socrate. Modelele lui fuseseră Homer — nu ca un cîntăreț al seninului cer grecesc, ci ca un cîntăreț al oamenilor și al faptelor eroice și viguroase — și Pindar, nu înțeleptul autor de sinteze mitice, ci ditirambicul exaltat. Ceea ce-l atrăsese spre elenism în perioada lui titanică fuseseră vitalitatea și energia sub tensiune, prometeismul, ganimedismul, sau — pentru a folosi o noțiune sintetică făurită de Nietzsche, care evocă totodată și aspectul contrariu — dionisiacul.

Această concepție asupra elenismului a dăinuit pentru Goethe și după criza wertheriană, fiind pentru el doar o simbolizare a propriilor stări de spirit și nevoi. Melodrama *Proserpina*, încadrată în *Triumful sensibilității*, continuă seria operelor orgiaste de inspirație elină și tratează despre destinul stăpînei infernului, în primul rînd sub aspectul tensiunii sentimentale. Desigur, încă de-aici se vădesc amenințător și întunecat semnele întoarcerii lui Goethe către factorul obiectiv, ale recunoașterii unei puteri mai presus de suflet : destinul despre care vorbește Prometeu, destin aflat mai presus de el și de zei, dar pe care nu-l putem intui acolo, domină în *Proserpina* ca o fatalitate obiectivă, inevitabilă. Aici, ca o forță căreia i se recunoaște de nevoie rolul decisiv, apar Parcele, pentru a rosti hotărîrea destinului prin refrenul : „Tu ești al nostru“. În *Proserpina*, Parcele evocă o lume sumbră supusă fatalității ; ele constituie una dintre reprezentările principale sub care Goethe vedea lumea elină, ca un necesar element corelativ pentru eroii săi. Parcele se situează față de *Daimon*-ul personajelor sale ca o *Ananke* aflată într-o permanentă luptă ; în interiorizarea acestei lupte și, la sfîrșit, în încetarea ei poate fi urmărită evoluția concepției despre elenism a lui Goethe de

la *Prometeu* pînă la *Ifigenia în Taurida*. Faptul exprimă concilierea interioară dintre eul autoritar și constrîngerea exercitată de lucruri. *Prometeu*, *Proserpina*, *Ifigenia în Taurida* sînt trei trepte ale ideii destinului la Goethe.

În *Prometeu* apare destinul atotputernic, căruia îi sînt supuși zeii și oamenii, ca o forță indiferentă, inactivă, doar dominatoare, o forță pe care eroii n-o simt pe propria lor piele, dar pe care o recunosc, așa cum recunosc existența aerului și a pămîntului, fiind condiționați de ea, nu însă transformați în slugi ale ei. În *Proserpina* apare, revărsîndu-se impetuos, sentimentul că prin dragoste și suferință te afli în voia bucuriilor de pe pămîntul înfloritor de-acolo de sus, din lumină, că prin compasiune te adîncești cu gîndul în soarta umbrelor, așteptînd cu groază existența lipsită de lumină în brațele lui Pluto, fiind supus constrîngerii lucrurilor, poruncii Parcelor, hotărîrii fatalității, ca să te prăbușești sufletește din pricina lor. *Proserpina* exprimă mitic starea de spirit wertheriană, așa cum *Prometeu* exprimă mitic avîntata stare de spirit a lui Goetz von Berlichingen.

Proserpina se arată plină de dezgust, ea este cu oroare „sclava destinului“, ar pătrunde în noaptea necruțătoare blestemînd la fel ca Werther și refuzînd să recunoască legitimitatea destinului, în care nu vede pe cineva de-o seamă, ca să se angajeze în luptă cu el, cum o face Prometeu, și de care se simte cu silă învinsă. Bun venitul pe care ea îl adresează regelui umbrelor : „Cheamă aici chinurile din noaptea Stixului“ este înrudit cu starea de spirit ce-l stăpînește pe Werther cînd se dăruiește morții : destinul, necesitatea apar ca elemente cu totul exterioare, ca o forță brutală care ne calcă în picioare și ne robește, dar care nu poate

fi înfrîntă și asimilată intim. Puterea autonomă și vanitatea gata de luptă a lui Gœtz von Berlichingen și Prometeu sînt succedate de interiorizarea absolută a lui Werther și a Proserpinei. Față de lumea obiectivă personificată prin *destin*, ambele stări de spirit se află în raporturi de ostilitate sau de neînțelegere, de luptă cu ea, ori suferă din cauza ei, așa cum o face titanicul, respectiv wertherianul Goethe. *Natura* (cealaltă formă sub care poate fi trăită lumea obiectivă) apare în *Goetz von Berlichingen* și în *Prometeu* ca o scenă sau ca un cîmp de acțiune, în *Suferințele tinărului Werther* și în *Proserpina*, ca un sentiment sau ca o stare de spirit : natura le dezvăluie stările sufletești, este antropomorfizată.

Relația interiorizată față de lumea dinafară, echilibrul dintre eu și lume, caracteristic perioadei weimariene, sînt ilustrate de proiectele grecești din vremea acestei tranziții : în fragmentul *Elpenor*, datînd de la mijlocul deceniului al nouălea, și în *Ifigenia în Taurida*, ale cărei începuturi sînt încă mai vechi și a cărei concepție și redactare definitivă aparțin unor trepte diverse din viața lui Goethe.

Procesul pe care-l ilustrează în modul cel mai pur această operă din urmă poate fi numit interiorizarea destinului. Pentru a pune în lumină educația în direcția umanității, năzuința cea mai generală de-atunci a lui Goethe, piesa utilizează un simbol preluat din lumea elină, de negăsit altminteri și extrem de oportun în acea vreme pentru Goethe : *mîntuirea purificatoare* de sub apăsarea unei fatalități. Vechiul blestem al Tantalizilor¹, sub care se află și matricidul Oreste și

¹ Urmașii lui Tantal : Atreu, Tieste, Agamemnon și Menelau.

din pricina căruia el crede că va pieri, un factor extern aparent inevitabil, este aici absolvit și abolit, nu conform modului antic, prin împăcarea acestui factor extern cu ajutorul unui act de cult, ci prin acțiunea unei femei pure și sincere, pline de devotament moral.

„Toate păcatele omenești sînt absolvite prin umanitatea pură“ — iată motoul ulterior al lui Goethe la *Ifigenia în Taurida*. Printre aceste cursuri omenești se numără, în afară de attributele personale, și destinul ereditar al lui Oreste, iar Goethe, spre deosebire de Euripide, a realizat procesul de interiorizare (de aducere pe planul sufletească ar fi poate o expresie mai potrivită) nu numai a caracterelor, ci și a destinului. În piesa lui Goethe, blestemul este strămutat în sufletul lui Oreste, destinul din tragedia lui Euripide a trebuit să sufere aici o metamorfoză, fiind imprimat, ca și deznădejdea lui Werther, în sufletul purtătorului său ; ca atare, absolvirea prin mijloacele cultului se transformă aici într-o vindecare sufletească.

Faptul acesta a fost elogiât ca o notă de mare superioritate a *Ifigeniei* lui Goethe față de aceea a lui Euripide, la care cu deosebire pregătirea vicleană a absolvirii prin mijloacele de cult este în contradicție cu simțul moral modern. Dar interiorizarea destinului și, în consecință, absolvirea sînt singurele lucruri care l-au interesat pe Goethe în această piesă, constituie motivul pentru care a scris-o ; numai această interiorizare l-a determinat să preia motivul. Poetul antic a fost preocupat de zăgrăvirea unei lupte cu destinul, ceea ce a și realizat în modul antic, fără vreo intenție morală. La Euripide, destinul încă nu este o abstracție, ci o putere în care oamenii cred, capabilă să urmărească o victimă, s-o chinuiască, dar să se și înfrî-

neze, ba chiar să se lase înșelată. Astfel stînd lucrurile, interesul se concentrează asupra fabulației, asupra situațiilor și a pasiunilor pe care le cunosc oamenii în lupta lor cu destinul. Din capul locului, Goethe n-a împărtășit acest interes, iar părerea că poetul nostru a găsit la Euripide un material fertil, pe care a vrut să-l înobileze — oarecum conform poeziei lui Lessing sau a lui Aristotel — interiorizînd tragismul, este o părere belferoască.

Nu, Goethe a exprimat și în această creație ceva ce-i stătea la inimă, iar acest ceva era năzuința de a ajunge la o conciliere cu destinul său, cu poverile ce-l apăsau dinlăuntru și dinafară, cu blestemul neodihnei lui Cain, cu nerăbdarea față de lume și cu exaltarea lui încă neostoită. La lectura *Ifigeniei* lui Euripide, două alegorii ale propriei lui vieți i s-au impus formal poetului, făcînd ca acest material să-i apară de-a dreptul necesar ca un simbol potrivit al situației sale : pe de o parte imaginea lui Oreste aflat în neodihnă și biciuit de Furii, pe de alta imaginea *Ifigeniei* mîntuitoare, o faptură de felul Lidei, care aduce limpezire și înălțare. Goethe a preluat de îndată cu pasiune simpatetică aceste două chipuri, existente în trăsături sumare și la Euripide, considerîndu-le a fi germeni posibili ai unei creații proprii, ai unei creații cu totul proprii ; pornind de-aici, o dată cu aceste două simboluri fundamentale, a extras și cealaltă sferă de motive oferită de Euripide, care este mai puțin importantă pentru el și pe care a prelucrat-o cu o libertate deplină, nu din considerații estetice sau dramaturgice, ci pentru a o adapta conținutului său. Așa cum *Călătorie pe mare* sau *Cîntecele lui Mahomed* sînt numai niște metafore lărgite, niște asociații adaptate, tălmăcite, tot astfel este posibil ca poetul

să se fi văzut simbolic mai întâi pe sine ca un Oreste biciuit de Furii, iar pe Charlotte von Stein ca pe o Ifigenie ce-aduce mîngîiere (după cum, de exemplu, n-ar fi fost negoethean ca din metafora notată în corespondență : „Blestemul lui Cain apasă asupra mea“ să se fi dezvoltat o creație despre Cain).

Ceea ce-l preocupa pe-atunci pe Goethe era lupta cu un destin, și anume cu unul sufletesc. Dacă în mitul Ifigeniei i s-a impus un simbol potrivit, acest mit nu putea fi tratat decît în sensul menirii *sale* sufletești, al conflictului *său* sufletesc. Cînd un poet alege un material ca simbol al propriului său conflict, atunci în respectivul material trebuie să existe cel puțin un punct care să coincidă cu trăirea lui, care să fie o alegorie perfectă pentru această trăire, sau, măcar, să fie resimțit ca atare de poet în momentul cînd îl găsește. În jurul acestui punct va stratifica tot restul materialului, pornind de la el va însufleți, va hrăni cu sînge, va spiritualiza celălalt material mai lipsit de interes, mai străin ; pe scurt, pulsul organizator al întregii mase bate în acest punct esențial, sau, pentru a folosi o expresie cu sens profund a lui Goethe : în acest *motiv*, temeiul mișcării, cel ce declanșează mișcarea. Căci nu materialul întruchipează trăirea, ci trăirea dă chip materialului, și toate golurile, fisurile, pasajele moarte ale unei drame provin din faptul că trăirea nu este suficient de intensă pentru ca, pornind din acel captat *punctum saliens*¹, să însuflețească, să transfigureze întreg materialul, astfel încît în țesătura vie a expresiei lîncezesc fragmente de materie brută. Dar tocmai de aceea, un material

¹ Punctul care palpită (*lat.*).

poate căpăta viață în modul cel mai divers și este apt să suporte tratamente nesfârșit de multe, după punctul corespunzător trăirii prelucrătorului și care devine centrul. Așa, de exemplu, în materialul reprezentat de Cezar un prelucrător poate găsi, ca tânărul Goethe, o analogie între trăirea lui și aceea a lui Cezar, altul o analogie cu Brutus, ca Shakespeare : nu numai caracterologia, ci și întreaga construcție, economia personajelor, asamblarea scenelor depind de punctul din pricina căruia a fost ales materialul, de „punctul de analogie“. Și chiar și atunci, poetul înzestrat cu un instinct sigur se va decide să prelucereze un material numai dacă va simți de la bun început că va reuși să răzbată, să mlădieze, pornind din punctul de analogie, întreaga masă de motive ce-i stă în față. Dacă s-a înșelat în această intuiție, dacă cealaltă parte din masa materialului a fost prea nemaleabilă, prea vastă, prea depărtată de posibilitățile sale de trăire, atunci opera începută rămîne în stare de fragment, sau, dacă lucrarea e terminată silnic, de pildă dintr-un sentiment de obligație — străin de domeniul artei — atunci rezultă produse moarte sau vii numai pe jumătate. Primul caz este acela al proiectelor de tinerețe ale lui Goethe : *Cezar*, *Socrate*, *Mahomed*, la care germeul analogiei, adică simpatia față de eul genial independent, n-a fost suficient pentru a însufleți răceala masei de motive sau de elemente de mediu corespunzătoare. Al doilea caz este ilustrat de toată literatura epigonilor, dar și de unele opere ale lui Schiller, care suferă din cauza unui exces kantian al sentimentului de datorie în lupta cu un material pe care poetul nu era în măsură să-l însuflețească pe de-a-ntregul.

Așadar, la *Ifigenia*, punctul de analogie, partea de material corespunzătoare direct trăirii lui Goethe, „motivul“ a fost unul dublu ; poetul a găsit întrupate și confruntate în mitul *Ifigeniei* suferințele sale și lecuirea lor oarecum ca două chipuri emoționante : *Oreste* cel fără odihnă și mîntuitorul *Ifigenie*. Fără nici un efort silnic și fără nici o sofisticărie, Goethe putea să afle în *Oreste* și în *Ifigenia* două stări care se luptau în el, sau, mai curînd, o pasiune și o forță, un ideal, pe care voia în forul său cel mai intim să și-l însușească, de care se simțea capabil și pe care-l vedea personificat în afara lui în iubită. Dar analogia mergea și mai departe : în *Oreste* și *Ifigenia* nu numai că se confruntau, așa cum se confruntau, cît de cît schematic, cele două contradicții intime ale sale, dar cei doi erau legați prin blestemul comun care apăsă asupra neamului lor și pentru care matricidul săvîrșit de *Oreste*, cu consecințele lui, nu era decît un ultim simptom. În vreme ce se află în fața pericolului de a trebui să-și sacrifice frațele, *Ifigenia* se vede și ea amenințată de vechiul blestem al *Tantalizilor*. Și acest blestem a fost acceptat intim și înfățișat de Goethe ca o pătimasă răzvrătire momentană a preotesei împotriva zeilor, atunci cînd simte blestemul nemeritat, fatalitatea neîndurătoare, amenințarea oarbă :

*Vigoarea vieții, frumuseți, noroc
Se sting în timp, blestemul de ce nu ?
O, pîn' la urmă-mi va rodi în piept
Dezgustu-adînc ! neostoita ură
Hrănită de titani, străbunii zei,
În voi, olimpieri, nu-n sînul gîngaș
Să-și vîre ghearele de vultur !*

Analogia acestei relații mitice este desăvârșită abia datorită faptului că și Ifigenia -se află *sub blestem*, întocmai ca vinovatul Oreste, că blestemul este înlăturat purificator nu din afară, ci de către Ifigenia, prin propria sa jertfă ; abia datorită acestui fapt a fost posibilă interiorizarea întregului conflict care constă în blestem și absolvire. Căci pe Goethe îl preocupa propriul său proces *lăuntric* de purificare, în el însuși se luptau pasiunea și forța purificatoare, iar limpezirea a venit și pentru el nu din afară, doamna von Stein a fost și pentru el doar personificarea celor mai bune forțe care năzuiau în propriu-i suflet spre limpezire, dăruirea și încrederea lui față de ea se bizuiau pe aceea că vedea într-însa o cheazășie pentru forța spre limpezire ferecată în propriu-i suflet.

Așadar, pentru Goethe nu s-a pus chestiunea să regăsească și să zugrăvească în mitul Ifigeniei legătura lui cu Charlotte ; Charlotte și eterna Ifigenie au intrat aici în vederile sale numai în măsura în care reprezentau simboluri ale forțelor de limpezire ce acționau în el însuși ; ar fi greșit dacă am crede că în paralela Ifigenia-Oreste se reflectă simplist perechea Charlotte-Goethe. Într-o măsură mai mare, Ifigenia și Oreste sînt două personificări ale forțelor și ale suferințelor lui Goethe, iar nota comună a ambilor constă în blestemul sub care se află : jocul și opoziția constau în aceea că blestemul acționează diferit în fiecare din cei doi, dar acționează totuși. La modelul grecesc, diferitele personaje nu sînt legate *lăuntric*, ci exterior, la Euripide blestemul domină ca o putere reală, la Goethe ca o zguduire sufletească, iar purificarea se produce nu printr-o practică de cult, ci printr-o transformare sufletească.

Regăsindu-se pe el însuși *atît* în Ifigenia, *cît* și în Oreste, în legătura statornicită între ei de blestemul comun, în purificare, Goethe a avut la îndemînă germenul dramei, iar situațiile, sau mai curînd circumstanțele lăuntrice din care rezultă, pe care se sprijină aceasta și datorită cărora e pusă în mișcare sînt conflictele Ifigeniei cu ea însăși, ale lui Oreste cu el însuși și ale amîndurora împreună în privința blestemului și a absolvirii, reflectate în trei scene : prima scenă din actul al III-lea, în care Oreste, un om încă necunoscut pentru ea, îi povestește preotesei destinul său și-i spune cine este — punctul central al acestei scene, nu numai sub aspect dramatic, ci și sufletește și etic, constă în cuvintele lui Oreste :

*N-aș îndura, o, suflet bun și mare,
Să te înșel, mințind, măcar cu-o vorbă.
...Domnească adevărul între noi.*

Căci sinceritatea necondiționată a celui împovărat este prima condiție preliminară a purificării : purificarea destinului fără purificarea caracterului nu este posibilă. Ecoul tulburător al acestor cuvinte simple stă în faptul că într-un pasaj extrem de restrîns se concentrează o cantitate enormă de esență goetheană. Ca un element armonic, versul replică al Ifigeniei, mai înainte ca ea să-și dezvăluie identitatea, este acesta :

Destinul meu de-al tău deplin se leagă.

Cealaltă scenă principală este scena a doua din actul al III-lea, cu monologul rostit în delir de Oreste : aici ni se arată efectul blestemului, vina ajunsă în punctul culminant, prevestitoare și evocînd trecutul.

A treia scenă principală este scena a cincea din actul al IV-lea, monologul Ifigeniei despre fatalitatea sub povara căreia trăiește acum și ea însăși, când, după fericita lecuire a fratelui său, se vede constrinsă sau să renunțe la mîntuirea lui, sau să-l înșele pe regele Thoas, bărbatul căruia

Și viață și destin îi datorează.

Atunci rostește ea versurile citate mai sus, exprimînd chinul profund al unei inimi a cărei forțarează morală a fost zdruncinată de destin. Și aici apare un vers care, dincolo de motivarea lui dramatică, dezvăluie în cuvinte simple un întreg seism din luptele sufletești ale lui Goethe :

Mă mîntuiți și mîntuiți icoana voastră-n mine !

În această rugăciune este cuprinsă esența a tot ceea ce simte un om cu cele mai curate intenții, atunci cînd se află în pericolul de a-și pierde credința sub povara unor suferințe nemeritate sau a unui blestem ereditar ce-l apasă, ori altfel spus, de a-și pierde puterea datorită căreia, în ciuda tuturor suferințelor, își conferă sieși și lumii un sens.

Ifigenia este preoteasă, și-a pus viața în serviciul zeilor, așadar și-a suportat-o și purificat-o prin credința în dreptatea zeilor, într-un bine obiectiv, într-o unitate de măsură morală. Această credință amenință s-o părăsească, vechiul blestem al Titanilor pare a redeveni activ, harul căruia îi datorează forța morală și liniștea pare a se îndepărta de dînsa, întreaga ei luptă, a preotesei ce-a crezut că și-a cîștigat mîntuirea prin fapte, suferințe și năzuințe, îi apare, pentru o clipă chinuitoare, ceva fără sens, zeii îi par niște tirani nedrepți, blestemul, a cărui înfrîngere a fost meni-

rea și nădejdea sigură a vieții ei, devine o realitate de neînlăturat : temeliile morale ale vieții ei se clatină. Ifigenia a crezut în victoria binelui asupra răului, în biruința voinței omenеști pure și pioase împotriva fatalității oarbe, ea și-a întemeiat viața pe această credință, socotindu-se îndreptățită să fie sigură de sprijinul zeilor, de chezășia zeilor — acum, dintr-o dată, se află în situația de a vedea în zei doar niște reprezentanți ai bunului plac lipsit de inimă, imoral, crud : cîntecul Parcelor reamintește omului cu sufletul credincios și purificat că ispășirea nu este posibilă, că omul e o minge cu care se joacă niște forțe lipsite de morală.

Acest conflict, cu însușirea lui de conflict interior, este cu totul străin de mentalitatea antică și de-a-dreptul protestant ; dintr-un sentiment de deznădejde analog încercat de tînărul Luther a rezultat și ideea fundamentală a Reformei : eliberarea de vină prin credință. Și Luther și-a pierdut nădejdea de a-și putea ispăși păcatul strămoșesc, de a obține harul lui Dumnezeu prin fapte bune și mortificări, pînă cînd a descoperit în credință principiul mîntuitor. Această analogie este valabilă numai pentru stările interioare, pentru gradul deznădejdiei sufletești, nu pentru conținutul conflictului, ea are o valabilitate exclusiv psihologică, nu metafizică. Căci în cazul Ifigeniei este vorba de un blestem ereditar, nu de un păcat strămoșesc, iar pentru dînsa voința morală a omului este prin ea însăși ispășitoare, mîntuitoare, adică forța ce înlătură vina ; la Goethe, omul își poate obține mîntuirea prin el însuși, la Luther nu. Pe Ifigenia o înspăimîntă nu prăpastia nesfîrșită dintre omul ce-a păcătuit și gloria divină, ci tocmai posi-

bilitatea ca zeii să nu se afle de partea binelui, ca nici să nu existe vreo dreptate divină, vreun bine victorios. Cu toate acestea însă este neconform cu mentalitatea celor antici a suferi intim din cauza unei discrepante între credință și realitate. Omul propriu-zis antic, preplatonice, luptă împotriva zeilor sau li se supune fără a se gândi la un bine absolut care stăpânește în pieptul oamenilor ca o lege și o conștiință. Binele constă fie în ceea ce poruncesc zeii — și-atunci omul trăiește în armonie cu ei — fie în ceea ce e de folos și prieste omului, iar atunci acesta și-i imaginează pe zei în consecință, sau, dacă-l refuză, li se opune, luptă împotriva lor sau e înfrînt de ei; în orice caz, lupta rămîne exterioară, și abia la Euripide începe să se interiorizeze, în măsura în care, luptînd cu zeii, oamenii își pierd încrederea în dragostea zeilor, se slujesc de arme dialectice. Huirea zeilor din scepticism este primul pas spre interiorizarea luptei dintre om și Dumnezeu.

Dar omul modern, care crede într-un bine absolut aflat în el însuși și corespunzător unei legi divine a universului, fie ea revelată sau trăită, acest om modern rostește în cîntecul Parcelor din monologul Ifigeniei una dintre rugăciunile lui eterne. Aici capătă glas un impas goethean, nu o sentință dramatică retorică sau un discurs didactic. Goethe însuși a trebuit să facă față acestei înspăimîntătoare probe de împovărare a credinței lui, care se descarcă în cîntecul Parcelor rostit de Ifigenia. El însuși, stăpînit de sentimentul forțelor și al predestinării sale, rostogolea un bloc al lui Sisif care trebuia săltat din nou în fiecă clipă, el însuși trecea prin momente cînd pasiunea-i înnăscută, neînfrînatu-i sînge titanice și greutatea îndatoririlor, pe care le aborda cu seriozitate etică

și credință, amenințau să spulbere toate roadele ostenelilor și ale suferințelor sale, când era istovit de muncă și de luptă, când deznădejdea îi dădea tîrcoale, făcîndu-l să creadă că totul este zadarnic și absurd. Într-o asemenea stare de spirit a scris el *Cîntecul de noapte al drumetului*; iar cînd, cu inima istovită, se întreba ce sens are viața omului și stăpînirea divină, răspunsul putea fi constituit de cîntecul *Harpistului* :

*În viața asta ne-azvîrliți,
Dați pe sărman greșelii pradă
Și-apoi în chin îl părăsiți...*

iar finalul strofei din *Harpistul* exprimă numai culmea acelei deznădejdi universale, al cărei grad încă apt de lecuire se află în monoloagele lui Oreste și ale Ifigeniei :

*Și peste creștetu-i de vină-mpovărat
Frumosul chip al lumii-ntregi se frînge.*

Monologul Ifigeniei, care cuprinde cîntecul *Parcelor*, este centrul propriu-zis, ori, mai bine, *centrul de greutate* al întregii piese, afirmație ce impune clarificarea deplină a metaforei „centru de greutate”. Aici sînt concentrate toate greutatețile; dacă înlăturăm acest monolog, totul își pierde sau își schimbă înțelesul, în vreme ce lipsa oricărei alte scene ar duce, ce-i drept, la modificarea acțiunii, nu însă a sensului, a motivelor de dragul cărora Goethe a creat piesa. Aici vedem concentrate în sufletul eroinei însăși lupta dintre tăria morală, destin și vechiul blestem, luptă care, altminteri, ca joc și reacție, este distribuită dialectic, sau în acțiune, între mai multe personaje. Demența lui Oreste reprezintă momentul extrem al acestei lupte, un moment în care victoria bleste-

mului pare decisă, iar mărturisirea Ifigeniei și împăcarea ei cu Thoas din ultimul act arată superioritatea puterilor purificatoare. Aici însă cum-păna stă în echilibru, aici forța cea mai mare a celor două principii acționează în punctul cel mai mic, aici iese la iveală tăria morală a Ifigeniei, tocmai datorită probei la care e supusă printr-o povară maximă, sub o tensiune extremă. Credința Ifigeniei (credință care nu e decît sentimentul unei tării morale de-o densitate ce merge pînă la reprezentarea concretă a unor zei) se arată aici în acțiunea ei cea mai frumoasă, deoarece e angajată direct în lupta împotriva deznădejdi, adică a sentimentului iscat de blestemul ereditar. Dar în timp ce se luptă, în timp ce se poate ruga : „Mîntuiți icoana voastră-n mine“, biruința a și fost decisă. A te *putea* ruga reprezintă un indiciu al harului. Cîntecul Parcelor este un ecou al unui trecut cumplit, nu preludiul unui viitor nimicitor, iar în vreme ce Ifigenia evocă prin cîntecul Parcelor imaginea bunului plac crud, lumea blestemului, lupta fără de lege dintre zei și Titani, pericoul și suferința se obiectivează, așa cum Goethe însuși știa să obiectiveze și, prin aceasta, să vrăjească.

Așadar aceste trei scene, întîlnirea dintre Oreste și Ifigenia, monologul demential al lui Oreste și monologul conținînd cîntecul Parcelor rostit de Ifigenia sînt, văzute din perspectiva operei dramatice, suporturile principale ale acțiunii interioare ; toate celelalte întîmplări reprezintă pregătirile, piedicile sau dezvoltările conținuturilor concentrate aici. Văzute din perspectiva poetului, aceste trei scene înfățișează motivele sufletești din pricina cărora a luat ființă piesa, germenul emoției artistice, centrii din care și conform cărora a în-

suflețit, a motivat, a plăsmuit restul masei de material. Aici, Goethe a însuflețit și a interiorizat motivele materialului care puteau fi spiritualizate nemijlocit prin propria-i trăire și care i-au fost furnizate de Euripide ca niște binevenite alegorii concrete pentru luptele sale sufletești : Oreste stăpînit de furii, Sfînta și blestemul comun ce-a pasă asupra amîndurora. Problema ce se mai punea era dacă, pornind de-aici, restul sferei de motive putea fi la fel animat și adăpat cu propria-i trăire.

În piesa lui Euripide, Goethe a mai găsit încă două elemente materiale esențiale, ca joc și reacție, datorită cărora acțiunea, constrîngerea zeilor de a ridica blestemul, sînt accelerate și, respectiv, întîrziate : Pilade, ca element pozitiv, Thoas și ai săi, ca element stingheritor. Apoi, a mai găsit un motiv material, chiar dacă la origine nu analog cu însăși trăirea lui, în situația Ifigeniei în genere : la Euripide, Ifigenia este o preoteasă surghiunită din patria ei pe un pustiu țarm barbar. Se știe cum a făcut Goethe tocmai din acest motiv un mijloc de expresie al propriei sale nostalgii ; la Euripide, poetul n-a găsit dezvoltîndu-se din această situație decît jalea resimțită de Ifigenia din cauza decăderii casei ei și din cauza domniei funeste a demonului care a smuls-o din patrie.

La Euripide, nemulțumirea și renunțarea Ifigeniei se limitează concret la cercul cel mai restrîns căruia îi aparține : neam, casă, îndatoriri pierdute și impuse. Goethe a adîncit și a extins nemulțumirea, transformînd-o în nostalgie, a adîncit și a extins renunțarea amară, transformînd-o în resemnare și stăpînire de sine. După ce sesizase în motivul dat — situația exterioară a Ifigeniei — posibilitatea exprimării unor asemenea stări sufle-

tești, poetul nu avea decît să se scufunde în propria-i simțire pentru a găsi analogiile cele mai vii și cele mai actuale, ca să hrănească pe deplin și acest motiv cu propriile-i trăiri. Și el pătimea din pricina unei nostalgii tainice după forme de viață superioare aceloră în care trebuia să se miște, după o respirație mai liberă, un cer mai senin, și el era o Elenă între barbari, nu avea decît să toarne în starea de spirit și în cuvintele Ifigeniei dorul profund ce l-a mînat spre Italia, pentru a face din ea o alegorie intimă și a acestui sentiment. Primul monolog al Ifigeniei își datorează efectul emoționant nu conținutului dramatic, ci caracterului de confesiune. Cuvintele de o măreție simplă, prin care Ifigenia își exprimă aparent numai situația ei sînt pline ochi cu dorul de viață goethean :

*Și stau pe țărîm lungi zile, tot cătînd
Cu sufletul spre-al grecilor tărîm.*

Și acest pasaj se alătură celorlalte două pe care le-am citat mai sus : acelea în care simbolul dramatic devine oarecum transparent la jarul pe care poetul îl adună în asemenea versuri. Respectivele pasaje nu aparțin numai corelației dramatice pe care o evocă, ci își aruncă lumina asupra unor întregi tărîmuri de viață, sting tensiuni de ani întregi, cu gravitate și ușurință, printr-un cuvînt de vrajă.

Acest prim monolog mai redă în plus, ca un preludiu de ușoară tensiune, conflictul dintre suferință și autodisciplină, care se regăsește sporit, prin desfășurarea evenimentelor, pînă la intensitatea unei zguduiri, în monologul ce conține cîntecul Parcelor : primul monolog este și el o rugă-

ciune în care disensiunea și credința se luptă între ele :

*Sînt ani de cînd mă țin-aici ascunsă
O vrere naltă căreia mă-nchin ;
Dar tot străind sînt, ca-n ziua-ntîi...
O, cît de rușinată recunosc
Că te slujesc, zeiță, doar în silă,
Pe tine, salvatoarea ! viața-ntreagă
S-ar cuveni să ți-o dedic cu drag.*

Versurile exprimă conflictul dintre impulsurile naturale și supunerea morală, între care Goethe însuși oscila în anii călătoriei sale în Italia.

Ce-au devenit în piesa lui Goethe regele barbarilor Thoas și înțeleptul prieten Pilade ? Prin ce analogie putea poetul să-i transforme, să-i anime ? La Euripide, cei doi reprezintă opoziția extremă împotriva ispășirii, respectiv sprijinul extrem al acesteia. La dramaturgul grec, între Ifigenia și Thoas nu există nici un fel de legătură sufletească, Oreste și Pilade apar uniți doar din motive practice, prin scopul comun al jefuirii templului.

Goethe a adîncit conflictul Ifigeniei cu Thoas, care constă la Euripide doar într-o înșelăciune, a transpus acest conflict pe planul sufletesc, legînd-o pe ea prin recunoștință de el și legîndu-l pe Thoas de ea prin iubire. Pentru modul în care Goethe a conceput-o pe Ifigenia, conform trăirii lui, un conflict interior tragic era posibil numai dacă Ifigenia ar fi putut obține mîntuirea doar printr-un sperjur, printr-o încălcare a datoriei, printr-o nelegiuire. Un lucru îl atrage după sine pe celălalt.

Pentru Goethe, materialul oferit de Ifigenia a fost la început o alegorie pentru propria-i luptă interioară dintre blestemul Titanilor și umanitate,

o alegorie pentru propria lui purificare. Ceea ce la Euripide era ispășire prin mijloacele cultului a devenit pentru poet un simbol al purificării morale. Dar, interiorizînd acest motiv principal, el nu mai putea utiliza nici un conflict exterior dintre Thoas și Ifigenia, ci era obligat să interiorizeze și acest conflict, statornicînd niște relații omenești, în așa fel încît cei doi să nu mai poată intra în conflict, fără a-și sfișia sufletele. Dacă Ifigenia s-ar fi putut elibera de blestem jefuind și înșelînd un bărbat care-i e indiferent, atunci drama lui Goethe ar fi fost nimicită în germenul ei. Ifigenia resimte în modul cel mai profund blestemul sub care se află, iar monologul cu cîntecul Parcelor își capătă justificarea numai ca o consecință a acestui conflict dintre datorie și înclinația sufletească. Așadar, opoziția împotriva eliberării și a ispășirii trebuie să rezulte prin constrîngere din interior, iar faptul acesta putea fi obținut nu printr-o încătușare exterioară a Ifigenei, ci doar printr-o legătură lăuntrică din partea lui Thoas — aceasta este evoluția germenului analogic din care Goethe a conceput-o pe Ifigenia sa.

La fel stau lucrurile și sub celălalt aspect : numai dacă Oreste este la rîndu-i legat adînc prin Ifigenia, așadar prin sinceritatea și puritatea ei morală, numai în acest caz asocierea lui cu Pilade, abil și lipsit de scrupule, dar prieten drag, care nu ocolește neadevărul cînd scopul e bun, poate fi implicată și ea în conflictul sufletelesc dintre vină și ispășire, dintre blestem și mîntuire, conflict ce-l interesa pe Goethe numai ca unul trăit de el însuși. O luptă angajată în sufletul lui Oreste era posibilă numai prin natura deosebită a lui Oreste și Pilade, în ciuda adîncii comuniuni sufletești. Această natură deosebită constituie o con-

cepție proprie și nouă a lui Goethe, deoarece la Euripide cei doi se aseamănă, iar asocierea lor se bizuie mai mult pe scopul urmărit decât pe o afecțiune.

În Ifigenia se luptă ceea ce o leagă de Thoas cu ceea ce o leagă de Oreste, fapt care intensifică ciocnirea primară dintre destinul ei titanic și voînța ei morală, astfel încît conflictul interior închis în ea e dus într-o oarecare măsură mai departe spre exterior, fiind transpus și în relațiile ei omenești. În Oreste se luptă de asemenea ceea ce îl leagă de Ifigenia cu ceea ce îl leagă de Pilade, cu alte cuvinte, dorința lui de purificare morală cu dorința de a se salva cu orice preț. Așadar, în vreme ce la Euripide se luptă, în fond, trei contra unul, anume Ifigenia, Oreste și Pilade împotriva lui Thoas, viclenia împotriva puterii, la Goethe Thoas și Ifigenia, Ifigenia și Oreste, Oreste și Pilade sînt uniți printr-un lanț de înrîuriri și influențe reciproce interioare, de forțe morale și pasionale, care în cele din urmă se dizolvă și se îmbină toate în persoana Ifigeniei însăși și datorită Ifigeniei, adică datorită tăriei morale, adevărului și nobleței ce domină în ea, pe care ea le personifică. Această forță iradiază din Ifigenia în toate direcțiile : ea înfrînge, și anume pe plan lăuntric, brutalitatea lui Thoas, pe de o parte, perfidia lui Pilade, pe de alta, ea înlătură prin pură umanitate blestemul comun ce-apasă asupra lui Oreste și a Ifigeniei însăși. Ifigenia acționează nu numai *asupra* celorlalte personaje ale piesei, ci și *în* ele. Ea, cu alte cuvinte caracterul ei, constituie destinul comun al tuturor. La Euripide, lupta exterioară dintre diversele forțe se poate aplană, dacă nu trebuie să se încheie cu pieirea uneia dintre partizi, doar prin intervenția unui *deus ex machina*.

La Goethe, soluția, mîntuirea, care trebuie să fie în același timp ispășirea lui Oreste și împăcarea lui Thoas, rezidă în caracterul Ifigeniei, la Euripide în intervenția zeiței Atena. Caracterul launtric al Ifigeniei ia locul sau transformă destinul exterior. Transformînd-o pe Ifigenia, conform trăirii lui, într-o mare preoteasă a sincerității și a autodisciplinei necondiționate în gînd și faptă, Goethe a modelat totodată în lumina emanată de ea, adică de el însuși, toate celelalte figuri; toate întîmplările și personajele sînt iradiații ale acestei forțe morale, toate conflictele se pot soluționa numai datorită acestei forțe morale, ceea ce n-ar fi fost posibil nici pe plan sufletesc, dacă destinul, pasiunea, blestemul și natura nu s-ar fi sfărîmat lovindu-se de ele.

A putea să concepi un chip și un destin ca al Ifigeniei pe baza modelului oferit de Euripide, a putea să descifrezi și să interpretezi astfel materialul dat, toate acestea presupun o măreție interioară și o noblețe omenească fără asemănare, motiv pentru care, făcînd abstracție de artă și de geniu, Ifigenia rămîne în primul rînd un monument ce preamărește caracterul lui Goethe, fiind totodată și o adevărată evanghelie a umanității germane. Goethe a creat opere mai profunde, mai viguroase, mai mari și mai cuprinzătoare, chiar mai pline de artă, dar nici una mai nobilă, nici una mai frumoasă. Aceste calități nu se datoresc desigur nobilelor învățăminte exprimate sentențios în piesă: așa ceva putea să realizeze și un suflet comun. Dar să poți să trăiești tocmai asemenea conflicte, să găsești asemenea dezlegări, să consideri drept posibilă numai această cale de ieșire din asemenea impasuri, iar toate acestea să reușești să le spui fără vanitate, cu o simplitate reținută

și cu o emoție calmă, așa cum o face Ifigenia lui Goethe, toate acestea nu se pot învăța, nu se pot imita, ci constituie o genialitate a inimii pe care o ai sau nu, un fenomen moral original.

Fiind în această piesă ea însăși creatoare, noblețea a creat nu numai idei, ci și un stil și un chip, adică o nouă frumusețe. La Goethe, ca artist, conținutul moral nu rămîne o simplă concepție, ci se reliefează concret, se adresează emoției sub veșmîntul frumuseții. Replicile în versuri iambice ale Ifigeniei, desăvîrșirea deplină a prozei elevate de la bun început prin ritmul ei iambic¹ nu sînt decît concretizarea sonoră a unui echilibru lăuntric între emoția pasională și înfrînarea conștiinței. Calmul, ca și clocotul acestor versuri se deosebesc de toate celelalte drame în versuri scrise mai înainte sau mai tîrziu. Dialogul shakespearian este ridicat la un nivel înalt datorită pasiunii multilaterale, versul se naște din clocotul însuși, iar ceea ce creează stilul la Shakespeare, care era, firește, orice altceva decît un furtunos și un avîntat, nu este o dorință conștiinței de măsură, ci instinctul plăsmuirii. Ritmul își definește profilul, ca și personajele, pornind dinspre interior, după aceeași lege care se îngrijește ca pomii să nu crească pînă-n cer². Versul lui Lessing din *Nathan Înțeleptul* nu derivă în genere din sentimentul poetic, ci din dorința de claritate, fiind aproape un mijloc grafic și mai nimic altceva decît proză secționată. Versul din dramele lui Schiller se naște din cununia entu-

¹ Prima versiune a *Ifigeniei în Taurida* a fost redactată, în 1779—1780, în proză ritmată.

² „A purtat cineva de grijă ca pomii să nu crească pînă-n cer” — moto pus de Goethe la *Partea a III-a* din *Poezie și adevăr*.

ziasmului cu cerința demnității, după o concepție retorică ; acest vers se deosebește de versul lui Goethe, ca și acela al lui Lessing, prin faptul că nu este atît o nevoie sufletească, rezultatul unei anumite concentrări de forțe sufletești, cît mai ales un mijloc de a obține efecte exterioare. Versul lui Schiller s-a constituit din gîndul orientat spre un public larg, asupra căruia urma să-și exercite influența : acest vers are drept premisă o scenă considerată instituție morală. Versul din *Ifigenia în Taurida* a lui Goethe ar fi rezultat și ar fi fost așa cum este, chiar dacă n-ar fi existat un public și o scenă. Versul lui Goethe nu are decît cauză, versul lui Schiller are și scop. Pe scurt, la fel ca întreaga operă, versul din *Ifigenia în Taurida* este, privit din unghiul de vedere al lui Goethe, încătușarea și purificarea unor primejdioase supraforțe, privit din unghiul nostru de vedere, indiciul, concretizat prin mijloacele limbii, al unui *kalokagathon* atins.

ELPENOR

Aceeași origine sufletească, în anumite privințe același motiv ca în *Ifigenia în Taurida* se regăsesc și în fragmentul de tragedie *Elpenor*. Comparînd cele două piese, vom înțelege de ce una dintre ele trebuia să rămînă în formă de fragment. Goethe nu putea dori să rezolve aceeași sarcină de două ori : căci problema fundamentală, starea de spirit și atmosfera din *Elpenor* sînt atît de înrudite cu acelea din *Ifigenia în Taurida*, încît aproape că s-ar fi ajuns la repetare. Și în *Elpenor*

este vorba despre o vină care-și prelungește consecințele, avînd caracterul unui blestem, și care provine din preistoria dramei : acțiunea și reacția se rotesc în funcție de faptul dacă efectele vinii urmează să învingă, ori să fie biruite. Niște necunoscuți l-au ucis cu ani în urmă pe soțul unei regine antice, numite Antiope, și l-au răpit pe fiul minor al acesteia. În casa cumnatului ei, un fel de Creon sumbru, rege însetat de putere, pe care dînsa nu-l iubește, dar de al cărui sprijin are nevoie ca văduvă neajutorată, Antiope îl cunoaște pe micuțul fiu al acestuia, Elpenor¹. Cuprinsă de dragoste maternă față de copil, ea îl roagă pe tatăl acestuia ca, în schimbul cedării unor teritorii, să-i îngăduie a-l crește, spre mîngîierea ei, pînă la adolescență. Dar, lucru pe care ea nu-l știe, ucigașul și jefuitorul este însuși tatăl lui Elpenor, care a săvîrșit ticăloșia ca să-și asigure moștenirea întregului regat. Acestea sînt evenimente petrecute mai înainte de acțiunea propriuzisă a piesei. Fragmentul începe cu ziua în care, în cadrul unor festivități, Elpenor trebuie să se

¹ În fragmentul lui Goethe, Elpenor este un nume convențional, fără nici o legătură cu eroul lui Homer. În *Odiseea*, Elpenor este unul dintre cetașii lui Odiseu. Transformat de Circe în porc, redevine om și, de bucurie, se îmbată, după care adoarme pe acoperișul sălășului lui Circe. Trezit brusc de chemarea lui Odiseu, gata de plecare, cade la pămînt și-și dă duhul. Umbra lui va ieși în întîmpinarea lui Odiseu, atunci cînd acesta va coborî în Infern.

În rest, trebuie spus că tragedia lui Goethe preia totuși nume și întîmplări existente în mitologia elină, dar tratate de el liber. Astfel, în mitologie, Antiope este fiica regelui Tebei, Nicteu ; ea are cu Zeus doi fii, de lîngă care e smulsă de Lycus, rege al Beoției, unchiul ei. Regăsindu-și fiii după vreme îndelungată, cei doi tineri o răzbună ucigîndu-i pe Lycus și pe soția acestuia.

întoarce la tatăl său. Convorbirea dintre doică și slujnice expune cele întâmplate anterior. A doua scenă dezvăluie caracterul lui Elpenor, în cursul unei convorbiri dintre acesta și doică; el e un tânăr cu porniri eroice, nobil și de soi, oarecum ca tânărul Alexandru Macedon, însetat de fapte mari, iscusit în toate exercițiile fizice. Urmează o lungă discuție de despărțire între Antiope și Elpenor, care are menirea să pregătească nodul conflictului: ea îi destăinuie trecutul ei, îi înflăcărează inima, îi transmite solemn îndatorirea răzbunării și îndatorirea jertfei. Îl pune pe Elpenor să jure că-l va căuta și pedepsi pe ucigaș, iar dacă în ciuda așteptărilor, fiul ei răpit, lesne de recunoscut după o aluniță, cum are și Elpenor una, va fi găsit în viață, să-și ia obligația a-i preda de bună voie jumătatea ce i se cuvine din regat. Elpenor acceptă ambele cereri. Actul al doilea este deschis de un monolog al lui Polymetis, un bătrîn om de încredere al lui Lycus, pe care acesta l-a trimis să-l aducă pe Elpenor. Polymetis cunoaște adevărata față a lucrurilor și se zbuciumă chinuit de îndoială, căci nu știe dacă trebuie sau nu să dea la iveală adevărul:

*De spun ce știu, trădarea mi-este îndoită,
De tac, trădarea-i și mai rușinoasă...*

Prin tăcerea lui Polymetis, Lycus ar obține roadele crimei sale.

În dialogul următor, Elpenor îi expune lui Polymetis dorințele și speranțele sale de stăpînitor, la care bătrînul îi răspunde atrăgîndu-i atenția asupra viitoarelor sale îndatoriri de rege. Fragmentul se întrerupe cu repetarea monologului lui Polymetis, în care acesta își dă pe față intenția de a trăda secretul, lăsîndu-ne să întrevădem mai

multe posibilități de realizare a deznodământului tragic. Cu mult cea mai probabilă dintre toate ar fi aceea că, prin destăinuirea lui Polymetis, Elpenor intervine în teribilul conflict dintre tatăl său și iubita lui mamă adoptivă, fiind nevoit fie să-și ucidă părintele, fie să calce un jurământ solemn, trebuind să-și urască tatăl, fără a-și mai putea iubi mama, văzându-se obligat, datorită simțului său cavaleresc, regesc, pios, să comită una dintre cele două grozăvii oribile — să-și omoare tatăl, sau să-i hulească pe zei prin sperjur. În același timp, Elpenor își pierde toate speranțele de a deveni rege : acest conflict capătă profunzime prin caracterul curat, nobil, totodată eroic și cinstit al tânărului. Așadar, prin destăinuirea lui Polymetis, Elpenor se angajează într-un conflict similar, nu prin conținutul material, ci prin formă, ca acela în care ajunge Ifigenia când află că Oreste este fratele ei, sau că Thoas o iubește. În ambele cazuri, o inimă nobilă se află în fața necesității de a răni mortal sau de a nimici una dintre cele două ființe față de care e îndatorată, în ambele cazuri zeii sau sentimentul omenesc, natura sau destinul trebuie să fie jignite într-un mod nimicitor. În ambele cazuri, un om nobil se află în pericol de a-și pierde roadele întregii sale existențe : Ifigenia, toate biruințele existenței ei morale ; Elpenor, toate speranțele într-o viață de rege onest și brav, singura pe măsura caracterului său.

Așadar, în ambele cazuri o înclinație nobilă, o dorință pură este pusă în pericol sau amenințată cu nimicirea de către un blestem ce-și face sălaș în suflet, în ambele cazuri o forță inevitabilă a destinului se luptă cu un caracter moral dat. Făcînd aceste observații, nu vom mai stărui asupra

similitudinii tehnice, asupra faptului că în amîndouă piesele blestemul sau vina, care creează și pun în mișcare printr-o dezvoltare succesivă acțiunea, se situează într-o perioadă anterioară. Această similitudine nu-și are fundamentul, ca celelalte, în *trăirea primară* a lui Goethe, ci în *trăirea culturală*, anume în influența modelelor grecești : pentru *Ifigenia în Taurida* situarea în trecut a blestemului e preluată o dată cu materialul ; pentru tragedia *Elpenor*, a cărei acțiune a fost imaginată de Goethe însuși, este posibil ca poetul să-l fi avut în minte pe *Oedip*, exemplul clasic al unei tragedii declanșate de destăinuirea unor evenimente petrecute în trecut. Imaginarea tragediei *Elpenor* și a construcției ei are la bază același conflict existent în propriul suflet al lui Goethe, din care a rezultat modul său de a trata materialul oferit de *Ifigenia* : conflictul dintre o forță extramorală — fie ea natură sau destin, vină sau pasiune, fie blestem și fatalitate — și o voință etică, fie ea orientată spre o transformare purificatoare, sau spre fapte regești. Privit sub acest aspect, fragmentul *Elpenor* conține aceleași elemente sufletești, chiar aceleași motive ca și *Ifigenia în Taurida*, doar într-o altă conexiune materială — dacă ne e permisă o metaforă : sînt figurile deosebite ale aceluiași caleidoscop, aceleași motive oarecum altfel așezate, altfel întoarse.

Avînd aceeași origine sufletească, *Elpenor* și *Ifigenia în Taurida* se deosebesc fundamental prin aceea că în *Elpenor* conflictul este în așa fel construit, încît o conciliere nu este posibilă : aici, atît cît ne putem da seama, voința morală trebuie să fie învinsă de puterile răului. *Elpenor* trebuie să se prăbușească, dacă nu fizic, în orice caz sufletește. Tălmăcită din limbajul simbolic al dramei

în mișcările sufletești ale lui Goethe, aceasta însemnează că poetul considera pe atunci, chiar dacă nu conștient, ci doar intuitiv, că o *prăbușire* în lupta pentru propria-i umanitate este cu putință. Orice conflict sufletesc reprezintă o bifurcare, o răscruce, de unde o direcție poate duce spre victorie, o alta spre pieire. Autoînfățișările poetice ale unor asemenea conflicte conțin adesea doar concretizarea a diverse posibilități ; astfel, *Ifigenia în Taurida* personifică rezolvarea fericită a acestui conflict, *Elpenor* și, cum vom vedea mai departe, *Torquato Tasso*, înfățișează posibilitatea contrarie existentă în același germene.

Elpenor nu putea să dezvolte motive care nu și-ar fi găsit simboluri mai clare și mai directe în *Ifigenia în Taurida* sau în *Torquato Tasso* : aceste două mari creații, aflate încă de-atunci într-un proces de creștere și răsărite din conflictul principal trăit pe-atunci de Goethe, au răpit aerul și seva vlăstarului înmugurit mai târziu din același teren, în așa fel încât acesta a trebuit să se închircească în umbra lor. În cazul acesta, în care imaginase el însuși o acțiune simbolică pentru conflictul său fundamental, Goethe ar fi ajuns poate la o prelucrare desăvârșită a motivelor corespunzătoare, dacă fantezia lui creatoare, solicitată mai dinainte de aceleași motive în alte două lucrări, n-ar fi fost captată de *Ifigenia în Taurida* și *Torquato Tasso*. Aici întâlnim o altă cauză pentru care o operă începută e stingherită în ducerea ei la bun sfârșit, și anume dinlăuntru. Unele opere ale lui Goethe au trebuit să rămână fragmentare, deoarece materialul abordat era prea rigid pentru a putea fi însuflețit pe de-a-ntregul de trăirea lui Goethe ; *Elpenor* a rămas în stare de fragment, deoarece trăirea era preocupată mai dinainte de

prelucrarea altui material, ceea ce însemna oarecum că valurile poetice se abătuseră în altă albie.

Mai târziu, referindu-se la acest fragment, în corespondența sa din 1798 cu Schiller, Goethe a formulat aprecieri foarte aspre : el numește fragmentul drept un exemplu de incredibilă greșeală în alegerea unui material, un exemplu care avertizează asupra a Dumnezeu mai știe ce, lăudându-l apoi pe Schiller pentru aprecierea lui ceva mai favorabilă, dar tot negativă. Poetul îi trimisese lui Schiller fragmentul, tăinuindu-i că el era autorul, iar prietenul său declarase că e vorba de o scriere de diletant ce nu îngăduie o apreciere din punct de vedere artistic. Schiller mai adăuga că fragmentul evocă o școală bună, că vedește un suflet cu o formație morală, un simț echilibrat al frumosului și familiarizarea cu modelele de calitate. El găsea că încercarea conține „o anumită feminitate a sensibilității și multe *longueurs*¹, digresiuni și expresii căutate“.

După deplina rezolvare a conflictului și încheierea perioadei de tranziție din care izvorîse *Elpenor*, era firesc ca Goethe să fie ostil scrierii în toate privințele : fragmentul nu înfățișează conflictul decis, ca *Ifigenia în Taurida* și *Torquato Tasso*, ci fixează o situație intermediară plină de neliniște iritantă, fără soluție în nici o direcție, o tensiune care solicita dezlegarea și nu și-a aflat-o, tocmai pentru că opera există doar ca fragment. Notele iritante, lipsa unei soluționări, caracterul hibrid pune pecetea corespunzătoare și asupra expresiei : un amestec de proză solemnă ca în prima versiune a *Ifigeniei în Taurida*, ritmuri libere și versuri albe. Între începutul și ter-

¹ Lungimi (fr.).

minarea *Ifigeniei în Taurida* și ale lui *Torquato Tasso*, fragmentul *Elpenor* se situează ca o schițare și totodată ca o încordare maximă a motivelor ce-au fost soluționate, aflându-și forma definitivă în cele două opere terminate. Acesta este motivul pentru care, văzut în perspectiva acestor două alegorii desăvârșite ale aceluiași conținut, fragmentul n-a putut să nu facă asupra lui Goethe și Schiller impresia de ceva nemistuit, exagerat și chiar brutal.

TASSO

Posibilitatea unei prăbușiri a forțelor pasionale titanice la ciocnirea cu realitatea legică a fost resimțită viu și stăruitor de Goethe înainte de călătoria în Italia, iar *Torquato Tasso* a devenit simbolul acestui simțămînt, așa cum *Ifigenia în Taurida* a devenit simbolul credinței în victoria tăriei morale. Ambele piese, ca și proiectul atrofiat din *Elpenor*, au rezultat dintr-un germen comun aflat în simțirea lui Goethe, anume că viața lui depinde de lupta sau împăcarea dintre eul pasional, fie el genial sau apăsător de destin, și legea în egală măsură valabilă în lumea obiectivă, ca și în forul intim al omului, fie aceasta o lege a naturii, ori o lege morală. În această luptă, *Ifigenia* iese victorioasă cu ajutorul și în favoarea legii morale. În aceeași luptă, *Torquato Tasso* se prăbușește. Tocmai în aceasta constă noua punere a problemei față de wertherianism, anume că prăbușirea lui Tasso este o victorie a legii, iar aceea a lui Werther o victorie a pasiunii în ace-

lași timp împotriva legii, ca și a oricărei legături și a realității obiective. Goethe a fost de acord ca Tasso să fie numit un Werther superior. Dar în ce constă superioritatea ? În adâncirea conflictului sufletesc din pricina căruia pier cei doi eroi aflați în suferință. Sinucigîndu-se, Werther se eliberează de o apăsare pe care n-o recunoaște ca legitimă, moartea lui constituie sfărîmarea unor cătușe nedrepte și, în toate privințele, o victorie, un triumf, e adevărat nu al insului pasionat, dar desigur al pasiunii de care este posedat acest ins. Nimicindu-și purtătorul, pasiunea își celebrează biruința ei. În Tasso, însă, insul se prăbușește deoarece se vede silit să renunțe deliberat la pasiunea mereu intensă, deoarece pasiunea trebuie să admită că legea, realitatea au o însemnătate și o putere mai mare, fără a putea totuși să li se supună. Werther e spulberat de pasiunea covârșitoare, iar Tasso e sufocat de ea, fiindcă nu se poate despovăra de apăsarea ei nici măcar printr-o moarte violentă. Renunțarea lui Tasso prezintă un chin mai mare, un tragism mai intim decît autoeliberarea nimicitoare a lui Werther.

Trebuie adăugat că tragedia lui Werther constă, desigur, mai puțin în fapta însăși, cît mai ales în motivele care duc la ea, în vreme ce în Tasso prăpastia se deschide abia la sfîrșit ; în ansamblu, tragismul lui Tasso este mai mare, deoarece cauzele suferinței sale au și subiectiv și obiectiv mai multă însemnătate, o mai pregnantă existență de fapt decît pentru Werther. Căci pentru Werther nu există propriu-zis nimic altceva decît eul său, cu clocotul și dorințele lui, pentru Tasso însă nu numai că *există* lumea exterioară — curtea, Antonio însuși — dar această lume are, indiferent dacă el admite sau nu, valabilitate și justete, iar

Prințesa e pentru erou nu doar o iubită intangibilă, ca Lotte pentru Werther, ci totodată personificarea adevăratului criteriu moral și, ca atare, judecătoarea, acea judecătoare ce-l condamnă pînă la urmă fără cruțare. Prin moartea lui Werther ia sfîrșit numai o *existență* empirică. Tasso se vede nimicit o dată cu *valoarea* lui, cu sensul lui pe lume și chiar cu ființa lui metafizică. Tragicismul lui Tasso este transcendent. Lui Werther îi e distrusă doar speranța, lui Tasso și credința. Sfirșitul lui Tasso constă realmente în ceea ce cîntecul Parcelor din monologul Ifigeniei exprimă doar ca o temere : în el e nimicită posibilitatea unei existențe morale. Iată de ce Tasso e cu adevărat, în toate privințele, chiar și în privința suferinței, un Werther superior. Goethe n-a scris nimic mai zguduitor decît paginile din finalul lui *Torquato Tasso*.

Între *Suferințele tînărului Werther* și *Torquato Tasso* se situează așadar cunoașterea și recunoașterea aprofundată de către Goethe a realității dinafara celei intime, ca una nu numai legitimă ci și puternică și valabilă, ca un ansamblu nu numai existent, ci și imperativ. După *Suferințele tînărului Werther*, pasiunea lui Goethe, egocentrismul său, capacitatea sa de suferință n-au devenit în sine mai slabe și mai restrînse, ci justetea și simțul său pentru lumea dinafară au devenit mai puternice, în sufletul său dorința de măsură s-a ridicat împotriva setei de putere. De-aici au rezultat acum noile lui conflicte, în același timp mai pline de forță și mai interiorizate. Pentru Goethe un lucru era de la bun început sigur : pasiunea subiectivă nu putea să facă față legii obiective, resimțite ca justă, a naturii, a istoriei, sau a moralei, coborînd pînă la convențiile sociale,

indiferent dacă insul dă satisfacție acestei legi prin *supunerea* sa voluntară ori prin *pieiră* sa — acestea au fost cele două soluționări diferite ale conflictelor reprezentate de piesele *Ifigenia în Taurida* și *Torquato Tasso*. Așa cum în perioada lui *Prometeu*, a lui *Goetz von Berlichingen* și a *Suferințelor tinărului Werther* pentru Goethe un lucru era sigur din capul locului, anume că egocentrismul (nu egoismul, ci dorința obsesivă a afirmării eului) va triumfa, fie prin biruință, fie prin moarte, tot astfel acum e cert pentru el că aceea care va învinge va fi legea, că valoarea și sensul propriei sale existențe trebuie plătite cu jertfe grele, cu renunțarea la un bun suprem, la o forță supremă. „Totul ne cheamă spre ceea ce trebuie să părăsim prin renunțare“ — acest principiu patronează de aci înainte modul de viață al lui Goethe, ca și realizările lui ; spusa nu este o maximă comodă a unui spirit incapabil de luptă și flegmatic, ci rezultatul unei lungi și dureroase lupte între temperamentul înăscut al lui Goethe și condiționările spirituale sub care a trebuit să se adapteze lumii dinafară. Mărturii ale acestei lupte sînt în primul rînd cele două drame ce-au încolțit în solul weimarian, care s-au copt sub cerul italic : *Ifigenia în Taurida*, o mărturie mai înălțătoare decît oricare alta, *Torquato Tasso*, o mărturie mai emoționantă decît oricare alta. Ambele poartă urmele dorinței pasionate, a dorului neînfrînat după o frumusețe ținută în frîu, ale contemplării și cuprinderii arzătoare a unei asemenea frumuseți și ale durerosului rămas bun, pentru totdeauna, fie cu un sentiment de pace interioară, cu o sfîntă renunțare, ca *Ifigenia*, fie cu o deznădejde nimicitoare, ca *Tasso*.

Nu numai obiectul, ci și istoria modului în care a luat ființă *Torquato Tasso* constituie un simbol

al acestei lupte goetheene, al acestei răzbateri prin luptă spre renunțare. Aici apare deosebirea în aceste privințe față de *Ifigenia în Taurida*. Căci în *Ifigenia în Taurida* concepția fundamentală a rămas de la început pînă la redactarea definitivă aceeași, în ciuda unor modificări stilistice, de ritm și de limbă ; motivul pentru care Goethe a abordat acest material și i-a dat formă a rămas neschimbat pînă la sfîrșit : din capul locului intenția poetului a fost să înfățișeze victoria unei voințe morale asupra blestemului și a vinii. Cînd a fost conceput *Torquato Tasso*, în 1780, autorul hotărîse, e drept, o prăbușire interioară — prima ciornă a piesei fiind pierdută, lucrul acesta nu se știe cu deplină certitudine — dar soarta eroului se afla mult mai aproape de aceea a lui Werther, cauza prăbușirii constînd într-o iubire nefericită sau într-o nedreaptă opoziție a lumii adverse, ca o consecință a dușmăniei unui rival. La terminarea, în 1789, a lui *Torquato Tasso*, dușmanul exterior se transformase în personificarea unui principiu lăuntric, care ilustra limitele legitime juste de care se zdrobea subiectivitatea exaltată a lui Tasso : Antonio. Conflictul din prima variantă a lui *Torquato Tasso* se producea din pricina unei tragedii amoroase și se ascutea datorită unor intrigi exterioare. Prințesa urma să apară ca un ideal moral și spiritual personificat, a cărui intangibilitate îl atrăgea și, totodată, îl nimicea și-l osîndea pe poet ; ea trebuia să fie un fel de Lotte de o calitate superioară, o iubită care nu e doar dorită pasiv și inaccesibilă ca aceea a lui Werther, ci una care, refuzîndu-se, fixează limite morale interioare și-l osîndește astfel pe cel ce-o dorește. În vreme ce Lotte a lui Werther, ca Lotte Buff, e numai un obiect al iubirii, Prințesa este, ca Lotte Stein, și o lege a iu-

birii. Rivalul, în proiectul original al lui *Torquato Tasso* doar un invidios confrate într-o poezie al lui Tasso, pare a fi mai mult un instrument mecanic, exterior, probabil amoral al nimicirii lui, cam cum ar fi, pe altă treaptă, ducele de Alba pentru Egmont ; din ceea ce știm despre prima versiune a lui *Torquato Tasso*, un conflict interior propriu-zis între curteanul rival și eroul tragediei nu pare a fi fost posibil. Miezul tragediei era constituit de relațiile dintre Tasso și Prințesă și fusese conceput (conform aserțiunilor biografice anecdotice ale lui Manso și Muratori ¹) în paralelă cu iubirea pentru Charlotte von Stein : această iubire consta dintr-o stăruință continuă din partea lui Goethe și dintr-un refuz și o temperare continuă din partea Charlottei. Alături de acest conflict, gândit la început ca unul principal, a apărut în planul de mai târziu, copt printr-o superioară cunoaștere de către Goethe a lumii, prin obiectivare și limpezire, un alt conflict, cu pondere egală, anume acela dintre Tasso și Antonio : acesta este de fapt conflictul dintre eul poetic și, în sensul cel bun al cuvântului, eul practic al lui Goethe. Mai exact spus, conflictul poetic și practic dintre Tasso și Antonio se împletește cu cel pasional și moral dintre Tasso și Prințesă.

Antonio a câștigat astfel o pondere simbolică mai mare. Dintr-o figură secundară, cu valoare dra-

¹ *Giambattista Manso* (c. 1560—1645) — literat din Neapole, autor al unei *Vieți* a lui *Torquato Tasso*, apărute în 1621. În această biografie cam fantezistă și în alte scrieri ale sale, Manso acreditează legenda despre iubirea lui Tasso pentru Leonora, identificată ulterior în persoana principesei Eleonora d'Este. La rîndu-i, istoricul și literatul *Ludovico Antonio Muratori* (1672—1750) este autorul mai multor biografii, precum și al unor disertații despre poezie și artă.

matică tehnică, el a devenit personificarea unei întregi direcții a eului goethean. Alături de Tasso și de Prințesa a apărut astfel un al treilea personaj principal, nu numai ca un adversar exterior, ci și ca antiteză lăuntrică a lui Tasso. Acum, trăsăturile lui Goethe însuși apar obiectivate și confruntate reciproc în trei figuri : Tasso, Prințesa, Antonio. Ceea ce se lupta în Goethe însuși și-l făcea să sufere apare aici ca o luptă purtată de chipuri eterogene aflate pe același plan. A vedea în Antonio doar un om de lume searbăd și superficial, a-l condamna din simpatie pentru nefericitul poet echivalează nu numai cu o neînțelegere a caracterului lui Antonio și a intențiilor avute de Goethe cu acest caracter, ci și cu o aplatizare a ideilor morale, a profunzimii tragice a întregii opere : tragismul înfricoșător al lui Tasso, ca și propriul tragism al lui Goethe, constă în faptul că Antonio are *dreptate*, sau, mai bine spus, că și el are dreptate, în sensul că omul activ trebuie să asigure veșnic în lume un echilibru cu cel contemplativ. Antonio trebuie și poate fi prețuit și înțeles sub aspectul caracterului și în funcția sa dramatică numai ca un element goethean, chiar ca o exigență față de sine însuși a lui Goethe.

O asemenea despicare a contradicțiilor din viața poetului în perechi de personaje opuse este ilustrată și de Goetz von Berlichingen — Weislingen ; Clavigo — Carlos ; Faust — Mefisto ; Egmont — Ducele de Orania și chiar Ifigenia — Oreste ; Oreste — Pilade. Tasso și Antonio sînt dușmani, „pentru că — așa cum se spune în piesă — natura n-a făcut din ei doi un singur bărbat“. Goethe însuși avea în pieptul său ambele suflete, al lui Tasso și al lui Antonio, iar dacă nu s-a prăbușit

ca Hölderlin, ca Heinrich von Kleist¹, ca realul Torquato Tasso, aceasta se datorește faptului că natura făurise realmente din cele două suflete un bărbat, sau, mai curînd, faptului că poetul însuși își modelase cele două forțe, determinîndu-le printr-o luptă aspră să ajungă la armonie și unitate. Dar dacă, torturat de chinuitoarea discordie, nu s-ar fi aflat multă vreme în pericolul de a-și vedea cele două suflete despărțindu-se, poetul n-ar fi putut scrie tragedia, n-ar fi putut trăi și întruchipa într-o creație tipică opoziția tragică dintre Tasso și Antonio.

Prin arătata amplificare a chipului lui Antonio — pînă și numele i-a fost ales abia mai tîrziu — Goethe a exprimat o transformare interioară; poetului i-a venit în întîmpinare un prilej exterior; abia în 1785 a apărut o biografie amănunțită și documentată a lui Tasso, care i-a îngăduit să vadă mai limpede modul și motivele tragismului poetului italian — cartea lui Pier Antonio Serassi. La reperlucrarea piesei sale în Italia, Goethe a putut utiliza această carte, iar o perspectivă mai precisă asupra detaliilor istorice a putut fi favorabilă rivalului lui Torquato Tasso. Totuși, la Goethe nu trebuie să se pună niciodată un preț prea mare pe valoarea și înfriurirea celor de la care și-a cules materialul. Rareori au fost aceștia mai mult decît un stimulent, iar după ce poetul își găsea într-o sursă punctul analogic, germenul ce corespundea simpatetic cu trăirea sa, această trăire continua, pornind de-aici, să prelucreze in-

¹ Fire hipersensibilă, dramaturgul Heinrich von Kleist (1777—1811) s-a sinucis. Exact la aceeași vîrstă, 34 de ani, Hölderlin și-a pierdut rațiunea, stare în care a mai trăit patru decenii.

dependent, ba chiar după bunul său plac materialul preluat.

Așadar, dacă Antonio s-a dezvoltat în dramă pînă la proporțiile unui erou literar de importanță și îndreptățire egală, cauza rezida în valoarea sporită pe care simțul lui Goethe o atribuia forțelor sale limitative, practice, ordonatoare, atente față de exigențele mediului înconjurător ; în orice caz, în noua sursă oferită de Serassi poetul a putut afla mai curînd posibilitatea de a extrage analogii materiale pentru această trăire. O dată cu dezvoltarea rivalului lui Tasso, a sporit și tragismul lui Tasso, a devenit mai profund și mai interiorizat. Căci această creștere a adversarului nu a avut nicidecum drept consecință o devalorizare a forțelor poetice, o diminuare a lui Tasso. Și aici, tensiunea dramatică și sufletească mai mare, rezultată din echilibrul adversității Tasso-Antonio, este doar un simbol, exprimat prin mijloacele limbii, pentru o tensiune mai mare din sufletul lui Goethe, iscată din cercul lărgit al obligațiilor sale practice profesionale. Werther și Tasso din prima variantă se loveau de rezistența unei lumi limitate sub aspect practic ; în a doua variantă, Tasso, ca și părintele său literar Goethe, luptă împotriva celor două lumi, cea poetică și cea practică, nu numai ca împotriva unor adversari exteriori, ci și ca împotriva unor contradicții lăuntrice, iar mai maturul Goethe suferă, din pricina obligației de a-și statornici un echilibru interior, mai profund decît suferise tînărul Goethe din pricina rezistențelor dinafară. Planul definitiv al lui *Torquato Tasso*, îndeosebi însă marea antiteză Tasso-Antonio, care întregește și rotunjește tragismul, s-au hrănit tocmai din această suferință mai adîncă, din această suferință pricinuită de nevoia statornicirii unei armo-

nii, din spiritul de justețe ce ne obligă să recunoaștem ca reale pînă și lucrurile amare pentru noi, din această dureroasă renunțare la dorita trăire pînă la capăt a frumoasei exaltări, într-un cuvînt din toate aceste adevăruri și concluzii înțelepte, plătite cu jertfe.

În *Torquato Tasso*, Goethe nu numai că își mărturisește suferințele și luptele, ci se și spovedește, în sensul că își acuză cele mai frumoase dorințe și iluzii, chiar și întreaga-i viață de visări poetice ca fiind niște păcate împotriva spiritului realității. Acest spirit al realității, la care ajunsese între timp prin luptă, este opus de poet, cu asprime, fără cruțare și fără indulgență, visătorului Tasso, prin figura omului de lume Antonio — justețea stă în *confruntarea* dintre cei doi, nu în preferința arătată unuia sau altuia. Amîndoi au și n-au dreptate, amîndoi se judecă reciproc și amîndoi reprezintă atitudini unilaterale, și îndreptățite și vătămătoare — în statornicirea unei *armonii* între ei ar fi rezidat victoria, împăcarea — așa cum Goethe a dorit-o și în cele din urmă a și atins-o —, în *lupta* dintre ei se află tragismul. Totuși tragismul devine și mai profund prin faptul că în această luptă singurul care suferă și se prăbușește este cel mai bogat, mai desăvîrșit, mai necondiționat, așadar Tasso, în vreme ce al doilea, limitat de bunăvoie, conștient de îngrădiri, supus orînduieilor străine date, așadar Antonio, trebuie să rămînă puternic, sigur și victorios. Tocmai ceea ce-i conferă lui Tasso mai multă bogăție și frumusețe, tocmai acele însușiri îl slăbesc în lupta dreaptă. Războiul acesta dintre reprezentantul idealului și acela al realității obiective nu conține totuși în creația lui Goethe, care se încheie cu înfrîngerea idealului, o sentință a poetului în favoarea vreu-

neia dintre cele două părți, ci un panegiric la adresa celui învins. Dincolo de rostul lui în tragedie, acest panegiric este pentru noi atît de emoționant, deoarece el reprezintă cuvîntarea funebră rostită de Goethe la înmormîntarea propriei sale tinereți, a vîrstei lui de furtună și avînt, a întregii exaltări a visului și a iubirii sale, a despărțirii de cele mai mărețe stări de vrajă din perioada lui genială. *Torquato Tasso* este un sacrificiu mortuar poetic.

Un ecou tîrziu al suferințelor pricinuite de despărțire și renunțare, din care a rezultat tragedia *Torquato Tasso*, îl aflăm într-o declarație făcută de Goethe în ultimii săi ani lui Eckermann, atunci cînd a răspuns la întrebarea dacă a fost fericit. „Adevărata mea fericire — spune el acolo — a constat în toate gîndurile mele poetice“, iar această fericire i-a fost tulburată : „mi s-a cerut mult prea mult“. Dacă retălmăcim acest suspin încă dureros al amintirii în sentimentul actualității cînd o asemenea tulburare i-a devenit pentru prima dată sensibilă, vom înțelege ce fel de tragism simbolizează scena finală din *Torquato Tasso* : poetul, respins de zeița adorată, e nevoit să se sprijine de brațul potrivnicului și al smeritului urît, precum corăbierul de stîncă din pricina căreia a naufragiat. Poate că Goethe și-a văzut uneori sub această imagine obligația de a se dedica vieții oficiale, iar ceea ce l-a împins spre Italia, cu o nerăbdare mereu sporită, a provenit din imposibilitatea de a-și dezice aptitudinile și înclinațiile proprii în favoarea acestei sfere de obligații limitative, oricît de mult i-ar fi recunoscut efectele binefăcătoare.

Trebuie spus totuși că a lua în mod izolat conflictul dintre Tasso și Antonio este tot atît de neîngăduit ca și a separa conflictul dintre Tasso și Prințesă. Compoziția și tragismul operei se bi-

zuie tocmai pe înlănțuirea intimă a celor două conflicte în unul singur. Tasso duce o luptă sufletească pe două fronturi : unul, împotriva lui Antonio, iar altul, împotriva Prințesei. Ca om cu o simțire bogată, pasionat și exaltat, Tasso vede în *Prințesă* personificarea propriei imagini originare pe care și-o face despre măsură, moralitate, frumusețe : ea este pentru dînsul idealul de atins, idealul în același timp adorat și rîvnit, ceva aflat mai *presus* decît el și de care totodată trebuie să se apropie : Tasso se prăbușește din cauza acestei imposibilități de egalare. În Antonio, Tasso vede factorul stingheritor și condițional, realitatea limitativă. Faptul că, respins de ideal, trebuie să se mulțumească doar cu această realitate constituie o formă a prăbușirii lui, prezentată în scena finală. Prințesa și Antonio sînt, în sus și în jos, cele două limite ale existenței lui și acționează în comun prin aceea că îl alungă mereu în îngrădirea sa, pe el, care e, prin firea lui, nelimitat, mereu în mișcare, în clocot, hoinar, pe scurt, pe el, titanul genial (titan, în înțelesul de caracterizare calitativă, nu cantitativă). Cu toată bunăvoința de a li se adapta, *limitele* (fixate sus sau jos) sînt cauzele pentru care, conform firii lui, Tasso trebuie să se prăbușească. A nu atinge un ideal rîvnit, a suporta o condiționare pe care o disprețuiește este pentru el tot atît de funest. Ceea ce-l face *tragic*, nu doar *nefericit* stă în faptul că spiritul și sufletul său sînt vrednice să atingă idealul, că el tinde în sus și cade doar din cauza temperamentului său, a imposibilității de a-și pune în armonie sîngele și spiritul.

Tasso ni se înfățișează ca un bărbat prea nobil pentru a se arăta mulțumit cu puțin. Figura Leonorei Sanvitale, ispita reprezentată de ea, are drept

scop în esență să confirme această noblete a năzuinței și a caracterului. Această *neputință de a se mulțumi cu puțin* este în același timp o neleguire și o noblete : Tasso e situat într-o realitate, unde nobletea independenței e socotită o vină, unde idealul însuși apare ca o măsură și o înfrinare, putînd fi omagiat numai cu măsură și înfrinare. Privit astfel, Tasso este și un simbol etern al luptei dintre natură și morală în genere, dintre omul de seamă și societate. Faptul că societatea apare aici nu ca una injustă, nu ca una obtuză, ci ca una spirituală, cultivată, tolerantă și distinsă face ca respectivul conflict să devină mai spiritual și mai profund. Tînărul Goethe l-ar fi condamnat pe Duce și chiar pe Antonio. Maturul Goethe l-a transfigurat pe Duce care, în realitatea lui istorică, a fost un tiran nedrept și aspru din Renaștere, făcînd din el căpetenia ideală a unei curți cultivate. Ducele și Doamna de onoare reprezintă în compoziția dramei oarecum personificarea mediului neutru ; cele două personaje nu sînt, ca eroii principali — Tasso, Prințesa, Antonio — cele trei personificări ale lui Goethe, ele nu reprezintă pasiuni și însușiri active sau pasive, ci întruchipează stări de spirit și atmosfere : precizează spațiul spiritual în care se desfășoară lupta dintre pasiunile arătate. Sînt pur și simplu „curtea” : anume, Ducele reprezintă calmul echilibrat și distincția indiferentă a unei curți care poate fi în aceeași măsură justete și injustete, *summum jus* și *summa injuria*¹, el înfățișează orînduirea cuviincioasă a unei societăți stabile, în fața căreia există în fond un singur păcat, anume acela al încălcării distanței, fie ea și prin cea mai nobilă

¹ Dreptate extremă și nedreptate extremă (*lat.*).

izbucnire : Ducele este reprezentantul dominației culturii față de orice natură nudă. În formele curții, ca doamnă de onoare, Leonore Sanvitale reprezintă tot ceea ce-și poate permite între limitele bunelor maniere natura domesticită, adică în primul rînd pasiunile omenști, ea este erotismul grațios, cochetăria distinsă, intriga fină și senzualitatea abilă a curții, personificarea întregii feminități și virilități medii, care se slujesc de natură pentru a pătrunde la curte și de care curtea se slujește, ca să nu amortească și ca să se apere de plictiseală.

Tasso, Prințesa și Antonio, între care se petrece tragedia propriu-zisă, intră în acțiune, în conflictul ce le hotărăște destinul prin faptul că fiecare se ridică în felul său, printr-o umanitate elevată, mai presus de această atmosferă, de acest nivel, deși fiecare participă la ele în felul său și este — cu excepția lui Tasso — prizonierul lor. Prințesa e superioară solului neutru prin propriu-i suflet ; Tasso, prin geniul și pasiunea sa ; Antonio prin activitatea și experiența sa ; iar toți trei suferă de pe urma caracterului lor omenesc deosebit nu numai unul din pricina celuilalt, ci și din pricina lumii ce-i condiționează ; Tasso, însă, suferă cel mai mult : fiind propriu-zis singurul absolut neangajat și absolut necurtean, el este constrîns să lupte și cu această întreagă lume de curte înlănțuită și înlănțuitoare, cu care ceilalți, refuzîndu-i-se, se acomodează totuși de bunăvoie. Din aceste motive, Tasso vede pînă la urmă în toți cei ce se pot acomoda, în toți cei care reprezintă curtea, care slujesc curții, niște adversari și niște oameni care-i pricinuiesc răul ; așa apare în ochii lui nu numai Antonio, care i se opune ca om de curte activ, ci și Ducele, care refuză să facă dreptate

poetului, și Prințesa, căreia nu-i e îngăduit s-o facă.

Tasso a venit la această curte, ca să dea strălucire și distincție existenței *de curte*, și el a interpretat acceptarea lui ca pe un triumf al umanității sale libere asupra unor oameni cultivați și dornici de cultură. Când își dă seama de realitate, văzînd că la curte nu e nevoie de umanitatea lui, ci de activitatea sa de poet, că protectorii n-au nevoie de dragostea, ci de serviciile sale, farmecul acestei lumi se prăbușește pentru el, iar dezamăgirea lui se preschimbă în ură. Poetul se vede ajuns brusc în relații ostile cu toți cei ce se bucură de onoruri și considerație, își vede protectorii făcînd front în jurul adversarului său, Antonio, care a fost cel dintîi ce i-a atras în modul cel mai energic atenția să nu depășească limitele. Întregul chin al inimii dezamăgite și violentate se descarcă în monologul de la sfîrșitul actului al IV-lea, o dată cu tortura încă mai profundă a unei iubiri de care-și dă seama că e lipsită de perspectivă, chiar nedemnă, dar de care nu se poate elibera. Căci aceasta este acum poziția lui Tasso față de Prințesă : el o vede de partea adversarilor lui, și totuși nu e în stare să se despartă de frumoasa ei imagine. Se vede respins de ea, dar nu poate totuși s-o respingă. Din această luptă ce se dă între omenie și societate, între ideal și realitate, dintre pasiune și îngrădiri, între vis și fapt, se mai naște încă o ultimă luptă, cea mai intimă, aceea dintre libertate și iubire.

Conținutul sufletesc inepuizabil al acestei opere simple și lineare nu poate fi indicat decît sumar. Fiecare conflict exprimat mai ascunde unul, iar fiecare chip, chiar fiecare frază străbate oarecum mai multe straturi din tragismul goethean ; dar

și aici, ca în *Ifigenia în Taurida*, există locuri unde acest tragism devine transparent și se exprimă direct, concentrat în spusele unui personaj. Așa cum în monologul ce conține cîntecul Parcelor rostit de Ifigenia se ciocnesc toate elementele altminteri distribuite între acțiune și reacțiune, între afirmație și replică, tot astfel și monologul final din actul al IV-lea cuprinde sinteza elementelor tragismului lui Tasso, adică al lui Goethe (în asemenea monoloage, faptul acesta iese mai clar la iveală, oarecum liric). Sub acest aspect, ca focar al suferințelor propriu-zise ale lui Tasso, monologul amintit este pasajul cel mai important din dramă, similar monologului în care Ifigenia rostește cîntecul Parcelor, făcînd să se descarce energia îndelung acumulată a acțiunii, într-un soliloc ce luminează sensul celor petrecute și celor viitoare. Asemenea monoloage, din punct de vedere dramatic consecințe aparente ale acțiunii anterioare, sînt, din punct de vedere sufletesc, mai ales germenii din care se naște acțiunea. Căci plămuirea poetului se orientează invers în raport cu trăirea sa : ceea ce pentru trăirea lui se afla mai aproape, în dramă se situează mai în adînc ; în dramă, tot ceea ce l-a interesat în gradul cel mai înalt, ceea ce l-a atras spre subiect trebuie să apară ca scop, ca germen, ca problemă. Aproape întotdeauna emoția mai mare a versurilor ne permite să ne dăm seama cînd atingem inima poetului ; îndeosebi îndată ce ajunge să vorbească despre suferința din care i s-a născut drama, Goethe devine mai liric, părăsește calmul dialectic pe care-l respectă pînă și dialogurile sale cele mai animate. Unele dintre monoloagele sale ar putea fi încadrate fără constrîngere în rîndul operelor lirice, ele rămînînd legate de acțiune printr-o serie de ușoare referiri

și neputîndu-și dezminți pe de-a-ntregul distanța dramatică.

*Ne-mpinge viața să părem, să fim
La fel cu-acei pe care, bravi și mîndri,
Cu silă i-am privi. Acum văd clar
Întreaga artă de urzeli a curții.*

Aceasta este formula clasică pentru înjosirea pe care trebuie s-o simtă omul liber din cauza dependenței de un domeniu străin. În versurile următoare este zugrăvită imaginea pe care un asemenea om o oferă societății de curte :

Și totuși

*Frumoase merite mi-a dat natura ;
Dar iarăși însoțit-a, din păcate,
Cu-atîtea slăbiciuni înaltu-i dar,
Cu-o ne-nfrînare mîndră, cu-o simțire
Prea vie și un sumbru fel de-a fi.
Altminteri nu se poate, pe-un bărbat
Destinul doar o dată-l făurește ;
El trebuie-acceptat oricum ar fi,
Îngăduit și tolerat și, poate,
Cu bucurii plătit în zile bune,
Ca un cîștig pe care nu-l așteaptă.*

Aici stă amărăciunea : a fi considerat nu după valoarea personală, ci după valoarea utilității. Geniul are pretenția să-și găsească legea în el însuși ; suferința și iluzia lui încep în momentul cînd cere ca societatea să-i recunoască această pretenție pentru el de la sine înțeleasă. Dezamăgirea ce rezultă de-aici este exprimată în aceste cuvinte :

*Acesta mi-e destinul, doar în ciuda-mi
Se schimbă tot ce pentru alții ferm
Și devotat și cert rămîne.*

Și astfel, incapabil să distingă condiționările pe care i le impune lumea dinafară de cerințele și imaginile superioare ale sufletului său, Tasso își tăgăduiește și idealul, ajungînd la deznădejde, deoarece falsele lui prezumții nu sînt confirmate.

*Prințesă dragă, te ferești de mine !...
Dar fost-am vrednic ? — Inimă sărmană
Ce-ai socotit firesc să-i dai cinstire !
Și ea, și ea ! O, iart-o pe de-a-ntregul,
Dar nu-ți ascunde, nu : și ea ! și ea !*

*Acest cuvînt se sapă ca sentința
Destinului pe marginea de-aramă
A tablei ce de chinuri toată-i scrisă.
Abia acum vrăjmașii-mi sînt puternici,
Orice tărie mi s-a smuls pe veci.
Cum să mai lupt, cînd ea mi-e împotrivă
În oastea lor ?*

Aici, unde Tasso vorbește fiind încă pradă iluziei, este pregătită prăbușirea de după adevărata respingere de la finele actului al V-lea : iluzia visătorului care nu cunoaște realitatea reprezintă doar o pregătire a *chinului* îndurat de visătorul ce nu-și poate realiza idealul. Prințesa e o cerință a sufletului lui Tasso, care nu-l satisface, deoarece el însuși nu poate împlini această cerință. În orice caz, este posibil ca în relațiile lui Goethe cu Charlotte von Stein să fi existat prilejul unor conflicte tragice, pe care poetul le-a dezvoltat doar în dramă, iar în viață le-a aplanat, deoarece în el trăia nu numai un Tasso ci și un Antonio. În zugrăvirea exigențelor lui Tasso față de Prințesă Goethe a formulat o sentință severă, similară aceleia reprezentate prin chipul lui Weislingen sau al lui Clavigo, după sacrificarea Friederikei.

În scena finală dintre Tasso și Prințesă, el a dat glas sentimentului că a împovărat-o, a jignit-o și a chinuit-o pe femeia iubită prin exaltarea lui de poet, prin neîncredere sau prin ignorarea limitelor necesare de ambele părți, tot astfel cum în monologul final al lui Tasso a exprimat amărăciunea despărțirii și mîhnirea iscată de imposibilitatea unei împliniri necondiționate în sfera de condiționări trasată acum.

Ceea ce i s-a impus înlăuntrul geniului său a aflat și în sfera iubirii : obligația de a alege între necondiționarea ucigătoare și renunțarea ce-l sărăcește. Și *Torquato Tasso* ar putea să poarte subtitlul dat *Anilor de drumetrie ai lui Wilhelm Meister* : „Cei ce renunță“. Goethe a distribuit destinul renunțării între trei personaje și a văzut acest destin, care e al lui, sub trei aspecte : Prințesa, al cărei *character* este, ca și al Ifigeniei, renunțare, conform principiului *noblesse oblige*¹, Antonio a cărui *poziție* și funcție se bazează pe renunțare, pe autoîngrădirea conștiință, și *Tasso*, a cărui natură constă într-o plenitudine și o libertate neînfrînată și al cărui tragism provine din aceea că destinul îl situează între oameni care renunță și pretinde de la el o renunțare ce echivalează pentru natura lui cu prăbușirea. Goethe a trăit, sau cel puțin a intuit toate cele trei faze ale renunțării. Problema ce se punea pentru el în anii de tranziție de la titanism la umanitate consta în aceasta : pînă unde îi este îngăduit să renunțe, de unde să învețe cum să renunțe și dacă poate s-o facă. La aceste întrebări, *Ifigenia în Taurida* constituie un răspuns afirmativ încrezător, *Torquato Tasso*, unul plin de îndoială.

¹ Noblețea obligă (fr.).

Ecouri și variații ale acestei teme apar în forma definitivă a romanului *Wilhelm Meister* și chiar în *Afinitățile elective*. Anii petrecuți la Weimar înainte de călătoria în Italia sînt plini de încercările poetului de a deveni stăpîn pe sine însuși și pe lucruri prin *autoîngrădire*. Aceste încercări i-au dovedit că își poate atinge ținta numai prin *automodelare*, iar de dragul automodelării a suportat numeroase îngrădiri, nu numai părăind mai mic decît era, ci chiar făcîndu-se el însuși mai mic; ceea ce a scris, de pildă, pentru cercul din Weimar, pînă în 1786, nu se justifică decît ca mijloace pentru atingerea scopului, aflîndu-se adesea sub nivelul geniului său.

MISIUNEA TEATRALĂ A LUI WILHELM MEISTER

Dacă primii ani petrecuți de Goethe la Weimar sînt dedicați în genere autoeducației sub aspectul vieții și al activității în cadrul societății legitime, dezvoltării tuturor simțurilor și a forțelor prin care să devină apt pentru faptă și activitate, nu pentru meditație și creație, în sfîrșit observării și pătrunderii lucide a relațiilor, ocupațiilor și stărilor de lucruri omenești, romanul *Misiunea teatrală a lui Wilhelm Meister* constituie rezultatul literar al acestei tendințe, cea mai cuprinzătoare dintre operele sale de pînă atunci și legătura dintre producția sa patetică și eroică și aceea ce oglindește procese de formație: singura operă goetheană mai amplă din primii ani weimarieni ajunsă la o încheiere lăuntrică înainte de călătoria

în Italia și care pe de o parte fixează imaginea goetheană a lumii, iar pe de alta exprimă simbolic năzuințele din acest interval de timp ale poetului¹. Ceea ce a terminat el în această perioadă de *contemplatio* și *actio* educative constă fie în colectarea și punerea în ordine a materialelor de științe naturale și de istorie, fie în expresia poetică a clipelor de elevație prin iubire și suferință, fie în scrieri ocazionale puse în serviciul societății de la curte. Toate aceste elemente din viața lui de la Weimar și-au adus partea de contribuție la prima variantă a romanului *Wilhelm Meister*, dar n-o explicitează și n-o cuprind pe de-a-ntregul; ele derivă din ansamblul existenței sale de-atunci, dar n-o înfățișează și n-o exprimă.

Tendința fundamentală a lui Goethe, constând în a-și modela eul conform tiparului lumii și în a ajunge într-un echilibru cu aceasta, marea problemă a acelor ani constituie originea și obiectul acestui roman : punctul de plecare al scrierii nu mai constă, ca în creațiile sale de pînă acum, într-un conflict declanșat de o plenitudine vitală

¹ *Misiunea teatrală a lui Wilhelm Meister*, prima versiune și prima parte a romanului cunoscut sub titlul generic de *Wilhelm Meister*, are o istorie tulburătoare. Goethe a redactat scrierea aproximativ între 1777 și 1788, dar n-a publicat-o. S-a știut întotdeauna de ea, i se cunoștea titlul, dar pînă după 1900 n-a văzut-o nimeni. Se mai știa că din opera proiectată în douăsprezece cărți fuseseră terminate primele șase și începută a șaptea carte, în fine că poetul trimisese copii manuscrise mamei sale, lui Merck și unei prietene din Zürich. Toate cercetările au fost zadarnice, pînă cînd un elev din Zürich, strănepot al acestei prietene a lui Goethe, a adus în 1909 profesorului său manuscrisul păstrat în familie. Descoperirea, care a iscat o firească emoție, a fost urmată în 1911 de prima tipărire a *Misiunii teatrale a lui Wilhelm Meister*.

lăuntrică, ci de un mod de viață, nu într-o pasiune, ci într-o năzuință, iar lumea nu mai apare ca o simplă rezistență de care și în care se frînge eul, ci ca un element modelator activ ; această lume nu mai capătă sens și valoare abia ca factor opus eroului, precum în *Goetz von Berlichingen*, sau ca oglindă a eroului, precum în *Suferințele tânărului Werther*, ci are o valabilitate independentă, iar chipurile și straturile ei diverse sînt nu numai mediul sau iradierea lui Wilhelm Meister, care rezultă sau apar numai datorită caracterului și destinului său, ci elemente preexistente, independente de el și care-l atrag în cercul lor, într-un sistem de înrîuriri reciproce ; acțiunea nu mai rezultă din forul intim al eroului, ea nu mai este funcțiunea unui caracter, ci un șir de întîmplări simbolice independente, prin care se manifestă „lumea“, societatea : mai curînd unele caractere sînt funcțiuni ale acțiunii. Cînd mai tîrziu, Goethe și Schiller, stimulați îndeosebi de reluarea lucrului la *Wilhelm Meister*, aveau să se întrețină cu privire la teoria romanului, stabilind că deosebirea legică dintre epos și dramă constă în faptul că în dramă eroul este suportul acțiunii, iar în epos acțiunea e suportul eroului, asemenea constatări reprezintă mai puțin o lege general valabilă cît mai ales o definiție a concepției din care s-a născut marele roman de formare al lui Goethe.

Pe vremea aceea, problema personală a lui Goethe consta în independența lumii și în înrîurirea lumii exterioare, îndeosebi a mediului social asupra unui om capabil de o formație multi-laterală — tot astfel precum problema lui din perioada de „Furtună și avînt“ consta în autoafirmarea eului împotriva lumii :

Cunoaște-te, trăind cu lumea-n pace !

Prin aceasta însă, lumea obținuse o forță independentă, chiar superioară, pătrunzând ca atare în orizontul contemplației și al zugrăvirii literare, cum nu se întâmplase niciodată mai înainte. Dacă pînă la *Suferințele tînărului Werther* eul mare și bogat fusese conținutul esențial al producției goetheene, acum eul a fost încadrat într-un ansamblu și tratat nu ca un centru activ sau pasiv, ci ca o reacție a lumii. Firește, „lumea” (termen folosit aici cu înțelesul de cosmos social) nu era pentru Goethe un scop în sine în așa măsură, încît eul să fi devenit în ea un simplu accident, un accesoriu, un fir artificial pe a cărui unitate întîmplătoare puteau fi înșirate fără constringere într-o acțiune toate experiențele posibile în mijlocul lumii; în acest mod a fost răstălmăcit romanul de formație al lui Goethe de către imitatori, în special de către romantici — de exemplu de către Novalis — fiind considerat un roman de concepție asupra lumii. Aceste spirite fanteziste își imaginau un erou, pe care-l purtau apoi prin tot felul de aforisme și reflecții înveșmîntate în situații mai mult sau mai puțin concrete. Nu, cel puțin conform concepției sale, romanul *Wilhelm Meister* al lui Goethe nu este un sistem de reflecții travestite privitoare la lume (abia în *Anii de drumeție ai lui Wilhelm Meister* lucrurile aveau să arate altfel), ci o creație, adică o zugrăvire simbolică a propriei sale vieți, iar eul și lumea nu sînt puse într-o relație întîmplătoare, ci într-un raport de interacțiune care conferă romanului unitate: romanul nu e conceput pornind de la suferințele unui ins pricinuite de lume, ca *Suferințele tînărului Werther*, ci tocmai de la năzuința spre lume și spre încadrarea în ea, precum și de la trăirea weimariană a formării eului prin

mijlocirea lumii. În acest roman ambii factori sînt la fel de necesari și inseparabili, ambii sînt la fel de activi și de pasivi.

Desigur, eul eroului nu este văzut aici dinăuntru spre exterior, dinspre simțire spre acțiune, ca în *Suferințele tinărului Werther*, ci invers. Wilhelm Meister nu este personificarea unui conflict goethean unic, în sensul lui Werther, distanța dintre acest chip și trăirea goetheană e alta ; în vreme ce Werther întruchipează *forma* specifică a trăirii, Wilhelm Meister simbolizează *modul* trăirii, iar Wilhelm nu poate fi considerat drept un simbol al insului Goethe, ci un simbol al tipului căruia Goethe simte că îi aparține și el ca om tînăr capabil să se formeze ; Werther este conceput pornind de la eu, Wilhelm Meister, pornind de la sine : aceasta însemnează că în Werther subiectul lui Goethe se proiectează în afară, iar în Meister scriitorul oglindește o viziune reflectată anterior a existenței sale — Goethe nu se exprimă, ci se zugrăvește. Însuși acest procedeu ne arată transformarea parcursă de Goethe : poetul devenise pentru el însuși un obiect, o imagine ce putea fi contemplată : *Misiunea teatrală a lui Wilhelm Meister* este primul roman de formare¹ din literatura germană, nu numai pentru că formarea unui om (în sensul goethean) a devenit aici pentru prima dată suportul caracterelor și al acțiunii, ci și pentru că este el însuși primul produs poetic al unui asemenea proces de formare.

Pînă la *Wilhelm Meister*, romanele din literatura universală rezultaseră din imboldul de a relata, de a fabula, de a instrui. După originea ei, specia romanului se învecinează pe de o parte cu

¹ *Bildungsroman*.

istoriografia și basmul, pe de altă parte, prin degradarea ei de mai târziu, cu tratatul și predica : *Alexandria* este un exemplu pentru prima categorie, *Clarissa Harlowe* a lui Richardson ¹, pentru a doua. La origine, aventurile și moravurile au fost descrise ca scop în sine, pentru a da de lucru fanteziei, mai târziu au fost utilizate ca mijloace pentru propagarea sau combaterea anumitor idei ; abia în vremea Renașterii, în roman ca și în dramă, caracterele ca atare au devenit, dincolo de acțiuni și moravuri, cu sau fără vreun țel practic, obiect al atenției poetice și scop în sine al scrierilor. Începutul se face cu giganticele caricaturi ale lui Rabelais. Datorită puterii de observație a satiricului, care vrea să descrie și să batjocorească moravurile, sporește interesul față de om ca atare ; apoi, stimulat de lupta satirică împotriva romanelor cavalierești de aventuri, Cervantes concepe primul roman al cărui obiect este *omul* însuși, condiția umană : abia o dată cu *Don Quichote* specia romanului devine o zugrăvire a omului într-un sens poetic mai adânc, adică o formă de prezentare artistică a omului prin intermediul limbii, calitate pe care o avuseseră pînă atunci poezia lirică, drama, idila și epopeea, purtătoare ale patosului sufletesc și ale mitului.

La început, Cervantes a găsit doar puțini succesori care au înțeles sensul realizării sale sau și l-au însușit nedeliberat : în Germania, Grimmelshausen ², în Franța, la foarte mare distanță,

¹ *Samuel Richardson* (1689—1761) — prozator englez, ale cărui romane au scopul vădit de a ilustra o învățătură morală.

² În limba germană, *Don Quichote* a apărut în 1620, la numai cinci ani după tipărirea celei de-a doua părți a romanului în Spania și aproape concomitent cu nașterea

Scarron¹, Lesage și Voltaire, în Anglia, Fielding. Odată recipient al omului, romanul a devenit curînd recipient al eului: autorii au recunoscut în această specie posibilitatea nu numai de a înfățișa acțiunea și sensul „omului”, așa cum îl văzuseră, îl trăiseră, îl observaseră și îl interpretaseră, ci și de a-și exprima propria simțire, sub pretextul unei acțiuni romanești. Faptul acesta s-a produs în epoca iluminismului și a sentimentalismului care în Europa nordică sînt fenomene consecutive protestantismului: el constă în cîștigarea independenței de către subiectul omenesc, așa cum Renașterea (căreia romanul despre om îi datorează originea sa) a însemnat eliberarea insului, a persoanei. Subiectul și persoana, sau „eul” și „insul” se află oarecum în același raport ca sufletul cu trupul. Întemeietorii romanului despre suflet sînt Rousseau și Sterne: datorită lor, romanul s-a învecinat cu lirica, a devenit un pretext pentru zugrăvirea eului, eul nemaifiind înțeles ca un simbol general al esenței umanității în ansamblu, ca în *Aventurosul Simplicissimus german* de Grimmelshausen (sau în *Călătoria pelegrinului* de Bunyan²), ci ca o persoană specifică, aceea a autorului. *Suferințele tînărului Werther* de Goethe au tratat simbolic într-un roman, pentru prima dată în Germania, existența și suferințele unui eu deo-

lui Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen (1621—1676), autorul *Acenturosului Simplicissimus german* (1668—1669).

¹ *Paul Scarron* (1610—1660) — prozator și dramaturg francez, autor, între altele, al *Romanțului comic*.

² *John Bunyan* (1628—1688) — scriitor englez, al cărui roman citat, apărut în 1678, e o alegorie creștină, puritană, care conține o ascutită critică la adresa aristocrației și a altor păături înstărite.

sebit : acțiune lăuntrică și exterioară, subiect și individualitate, caracter și conflict, nu doar înnodate mai mult sau mai puțin arbitrar, ca la Rousseau și Sterne, ci închegate unitar — pentru prima dată în literatura romanului, acțiunea și suferințele sînt manifestările necesare ale unei existențe, iar această existență este simbolul poetului însuși : în roman s-au simbolizat elementele lirice ale existenței sale.

O dată cu *Suferințele tînărului Werther*, personalizarea romanului a fost încheiată, iar specia romanului a fost pe de-a-ntregul înscrisă în sfera autodescrierilor omului modern, eul modern devenind obiectul povestirii. La prima vedere, în al doilea mare roman al său, *Misiunea teatrală a lui Wilhelm Meister*, Goethe pare a se fi apropiat din nou de vechiul roman de acțiune și aventuri, chiar de varietatea specială a romanului frivol cultivată de Scarron în al său *Romanț comic*, eliminînd identitatea lirică dintre trăire și narațiune, dintre autor și eroul povestirii. Aceasta este doar o aparență : ceea ce s-a schimbat nu e atît relația dintre trăire și narațiune, cît însăși trăirea lui Goethe. În *Suferințele tînărului Werther* era vorba despre o existență și despre suferințele ce decurg din ea, în *Misiunea teatrală a lui Wilhelm Meister* este vorba despre o devenire și despre năzuințele derivate din ea. Titlurile înseși definesc deosebirea : *Suferințele* lui Werther și *Misiunea* lui Meister. Omul care a conceput din această trăire ambele romane rămăsese același și chiar menirea impulsului său de creator rămăsese aceeași, dar el își vedea acum viața de pe o altă treaptă și organiza totul în raport cu alt punct esențial. În primii ani petrecuți la Weimar

il frământa altceva decît în anii în care locuise la Wetzlar, dar, în ambele rînduri, Goethe n-a creat literatură pornind de la o problemă abstractă, ci de la necesitatea de a se autodescrie. Dacă în perioada wertheriană marea întrebare a existenței sale fusese : „Cum să suport plenitudinea existenței, a iubirii și a dorului ?“, acum se găsea în fața întrebării : „Cum să-mi dezvolt forțele cu ajutorul lumii dinafară, în care mă aflu ?“ Ce-i fusese dat la Wetzlar ? Geniul său năvalnic și o iubită intangibilă : acesta este germenul conflictului wertherian. Aspectul oferit de privirea orientată asupra existenței sale la Weimar era mai divers : privirea ațintită spre propriu-i drum viitor și întoarsă spre calea parcursă pînă atunci reprezenta ea însăși un element al capacităților sale din acea vreme ; poetul își considera capacitățile drept niște îndatoriri și orientări multiple, iar lumea exterioară nu se mai concentra în persoana unei iubite, ci se diversifica în toate direcțiile : curte, serviciu, teatru, societate, natură și știință, toate constituind un mediu multilateral de stimulente, condiționări, îngrădiri și experiențe. Poetul nu-și mai resimțea eul concentrat într-o trăire explozivă, ci ca o extindere, chiar ca o stare de fragmentare, nu-l mai resimțea ca o dorință intensă orientată spre un punct, ci ca o pornire vagantă, diletantă, ca o căutare, o colectare — într-un cuvînt, ca o *năzuință*. Nu mai e vorba despre moarte și viață, hotărîte din acest punct, ci despre formele posibile ale vieții — iar viața nu mai era o stare sufletească, ci un material al eului. Lumea nu mai era doar negația eului creator, din întîlnirea lor nu mai rezulta viața sau pieirea, ci un factor modulator al eului, și nu conflictul, ci dezvoltarea era forma de expresie a eroului. Dezvoltare în loc de

conflict, formare în loc de șoc emotiv, năzuință în loc de dorință : aceasta este noua atitudine la care a ajuns Goethe de la *Suferințele tânărului Werther* pînă la *Wilhelm Meister* ; trăirea lui primară nu mai era firea propriei sale genialități, adică plenitudinea vieții, ci devenirea propriului său caracter, adică formarea vieții. Așadar, la conceperea romanului l-a interesat mai puțin conflictul din pricina căruia se prăbușește eul specific, unic în felul său, cît mai ales normele conform cărora se afirmă și se confirmă în genere un eu în fața lumii. În felul acesta, „lumea“ înceta să mai fie un simplu fundal și devenea o realitate modelatoare, nu doar una nimicitoare sau stingheritoare.

Acest roman de formare poartă titlul *Misiunea teatrală a lui Wilhelm Meister*. Ce însemnează teatrul ca centru al unui conținut atît de bogat cum e acela reprezentat de evoluția formării unui om tînăr, concepută ca simbol al modului în care s-a format Goethe ? Într-un asemenea cadru nu putea să existe nici un alt reazem mai bun decît teatrul. În primul rînd : teatrul este o parte din stratificarea socială, adică o parte din factorii modelatori ai lumii, a căror acțiune asupra unui om tînăr voia s-o prezinte Goethe. În al doilea rînd : dintre aceste straturi sociale, teatrul este singurul care se află într-o conexiune nemijlocită cu spiritul și creația literară, el este tocmai puntea dintre lumea spirituală căreia îi aparține un tînăr poet și societatea cu ajutorul căreia dorește să se dezvolte. Teatrul este gîndit ca o societate utilizată în sens poetic : să ne gîndim, de pildă, la drama franceză a lui Racine, care ne oferă oarecum idealul condensat și potențat al societății de la curtea lui Ludovic al XIV-lea, sau la reînvierea vieții engleze din Renaștere în teatrul lui

Shakespeare. Asemenea modele pluteau în mintea lui Goethe. În al treilea rînd : teatrul — aparținînd ambelor lumi, celei ideale și celei practice — este singurul moment cultural ce poate fi descris cu înlesnire ca acțiune, ca mediu. Căci arta, știința și creația literară — fenomene spirituale — nu au un mediu senzorial concret, o atmosferă care să poată fi zugrăvită ; pentru a ne da seama de avantajul simbolic prezentat de teatru ca mediu al unui roman, ca spațiu al acțiunii, nu avem decît să comparăm cu acest prototip romanele romantice despre artiști, succesive lui *Wilhelm Meister*, chiar și pînă la *Heinrich cel verde* de Gottfried Keller și *În paradis* de Heyse¹. Astăzi, firește, teatrul nu ar mai avea aceeași valoare simbolică. Pe de o parte, el și-a pierdut idealitatea, devenind un domeniu profesional ca oricare altul, pe de alta și-a pierdut nota aventuroasă care-i conferea tensiune, profunzime și fundal, iar omul de teatru este un cetățean respectabil, un funcționar, eventual un cavaler de industrie, de asemenea la fel cu alții : cu alte cuvinte, nu mai este o lume spirituală și concretă intermediară, îmbogățită de tensiunea dintre lumea actuală pe care o slujește și lumea fantomatică și de vis pe care o creează sau o stăpînește, ci se situează pe același plan ca întreaga viață cotidiană și de afaceri.

Pe vremea lui Goethe însă, teatrul era încă o speranță, nu o dezamăgire : personalitățile cele mai distinse își legau de reanimarea acestui do-

¹ *Paul Heyse* (1830—1914) — scriitor german, aparținînd al „Cercului poezilor din München“ ; a publicat un mare număr de nuvele (adunate în douăzeci de volume), precum și romane, tragedii, poezii. *În paradis* a apărut în 1874.

meniu spiritual speranțele unor noi zori ai rațiunii, ca Lessing, ale unor noi moravuri, ca Schiller, ale unei noi atmosfere culturale, ca Goethe, și nu li se părea că fac prea mult punându-și cele mai bune forțe în serviciul său. Actorii, tocmai pentru că trăiau în continuare într-un fel de libertate de nebuni și poznași, în afara societății supuse convențiilor, pe care totuși o înrîureau, erau purtătorii potriviți ai oricărui ideal nou ce putea să ridice și să transforme societatea, în perspectiva unei vieți noi și a unui spirit mai liber. Căci la fel ca actorul, poetul, în genere omul cu preocupări spirituale superioare, trăiește și el în afara societății și mai presus de ea, fie și numai în forul său intim, chiar dacă pe plan exterior se încadrează în societate. Poziția deosebită a lui Goethe a constat în aceea că el a obținut în societate un rang înalt, că n-a fost doar un paria tolerat, un „biet scrib“, și totuși a privit societatea de la o mare înălțime spirituală, nefiind sufletește un captiv al convențiilor sociale.

Ca om cu spiritul liber, poetul avea relații intime cu teatrul și le putea utiliza, iar ca om respectat pe plan social avea relații exterioare cu societatea : teatrul ca simbol pentru un roman de formare i s-a impus din propria lui poziție în viață. Așadar, privit din unghiul de vedere al existenței sale spirituale, într-o operă ce-și propunea să descrie o evoluție determinată de toate forțele lumii, teatrul devenea simbolul, imaginea concretă a spiritului, a artei, a poeziei. Privit din unghiul de vedere al vieții sale sociale, teatrul era un excepțional termen de comparație pentru așa-numita societate bună : cu ajutorul faunei lui neînfrinate, poetul putea să explice și să diversifice prin contrast esența societății. Goethe i-a atras

atenția lui Eckermann asupra acestui avantaj prezentat în *Wilhelm Meister* de mediul artiștilor. Privit în perspectiva acțiunii romanului, al țelului distractiv al povestirii, acest mediu oferea toate avantajele romanului picaresc și de aventuri — așa cum nu le oferise niciodată societatea bună. Așadar, în *Misiunea teatrală a lui Wilhelm Meister*, teatrul, ca punct central, avea o fundamentare biografică, spirituală, de tehnică a romanului : eroul, atmosfera și acțiunea operei, ca poveste a formării unui tânăr german în rococoul agonizant, nu-și puteau găsi o desfășurare și o zugrăvire mai bună decât cu ajutorul acestui simbol multilateral, care aparținea deopotrivă spiritului, societății și aventurii.

Din tripla semnificație a teatrului ca simbol central se explică diversele funcțiuni pe care trebuie să le îndeplinească în ceea ce-l privește pe erou, iar actorii și actrițele sînt purtătorii acestor funcțiuni ale spiritului teatrului, ale mediului teatral și ale acțiunii aventuroase. În roman sînt întruchipate de pe poziția lui Shakespeare exigențele supreme ale lui Goethe față de teatru ca imagine spirituală a lumii, ca un important mijloc de educare a națiunii, ca instrument de înrîurire etică prin literatură : pregătirea în această direcție este ilustrată de visurile din copilărie și de jocurile literare ale lui Wilhelm, de teatrul lui de păpuși, care constituie prima realizare a visurilor sale de poet. Dar Shakespeare însuși, în același timp cel mai mare poet, creatorul unui univers dramatic și om de teatru, își avea locul ca nimeni altul în această operă : Shakespeare este marele simbol al teatrului văzut ca o lume *spirituală*. Marianne și dama ei de companie, Philine, Serlo, Aurelie, Laertes, patroana teatrului

și jerpelitul ei protejat, Melina și soția lui redau teatrul ca atmosferă și ca pătură socială, respectiv ca boemă : „semnificația“ acestui mediu, așa cum se desfășoară și se conturează în fiecare personaj în parte. Acțiunea are menirea de a da valoare individuală acestor caractere tipice : necazurile și satisfacțiile, spiritul afacerist sau exaltarea actorilor rătăcitori, senzualitatea lor nedisimulată și nu lipsită de grație, micile lor gelozii, ciondăneli și aventuri amoroase, toate aceste aspecte omenеști lăstate în voie, care derivă din neîngrădirile unei vieți de castă izolată, libertatea simțurilor și limitarea spirituală a celor ce trăiesc de azi pe mâine.

Luînd parte la existența lor, Wilhelm Meister învață de la fiecare dintre acești oameni ; depășindu-i pe toți, prin originea, caracterul și spiritul lui, elementele libertății și ale limitării lor devin pentru el posibilități de extindere a cunoașterii oamenilor, a iscusinței în cele lumești, iar ceea ce trebuie să plătească, prin diverse pățanii și dezamăgiri, pentru învățămintele primite, recîștigă ca perspectivă și abilitate.

Relațiile lui Wilhelm Meister cu lumea teatrului corespund raporturilor lui Goethe cu societatea în genere : privire de ansamblu în forul intim și încadrare exterioară. Diverșii reprezentanți ai acestui mediu se stratifică fiecare în funcție de ceilalți, iar profilul lor se reliefează mai clar prin contradicțiile dintre ei, fiecare îns detașîndu-se ca îns de ceilalți ; de asemenea întocmai ca întregul mediu al societății bune, boema se desfășoară într-o suită de trepte ale dorințelor, de la directoarea teatrului pînă sus, la Philine și la Aurelie, astfel că Wilhelm Meister și societatea bună profită în ambele direcții printr-o succesiune de trepte con-

stituite de convenții și înclinații. Dintre toate personajele romanului, numai eroul e stăpînit de năzuința spre perfecțiune, o năzuință confuză, luminată doar momentele decisive de cotitură și, fie că își întoarce privirile în jos spre bieții artiști rătăcitori, lăsîndu-se momit de ispita reprezentată de ei, fie că vrea să le înfrumusețeze și să le îmbunătățească situația precară, fie că-și ridică ochii spre societatea bună, măgulit de favoarea ce i-o arată și plin de speranța de a realiza în cadrul ei și datorită ei lucruri mari, Wilhelm apare întotdeauna ca fiind centrul ansamblului, nu reliefindu-se prin forță, prin măreție, prin activitatea depusă în cercul său, ci numai datorită faptului că — deși ceilalți îl pun în umbră cînd prin experiența în ale lumii, cînd prin forță, cînd prin rang — el este singurul care trage foloase de pe urma însușirilor tuturor celorlalți și care se formează grație lor.

În vreme ce toți ceilalți sînt persoane închise în universul lor sufletesc, amante, protectori, invidioși și camarazi, iar Wilhelm nu e pentru ei nimic altceva, ei toți sînt pentru Wilhelm, dincolo de ceea ce reprezintă de la caz la caz persoana lor, înrudiri și elemente ale unei lumi în care, adîncindu-se, îi conferă amploare. Figurile din roman devin atmosferă și acțiune abia prin caracterul lui Wilhelm, a cărui nehotărîre, impresionabilitate și maleabilitate constituie tocmai amintita năzuință confuză. Din acest motiv, toate celelalte chipuri sînt mai precis trasate decît acela al eroului : ceea ce e mai ferm, mai eficient în afară, mai condiționat îl ajută să se formeze pe cel aflat în devenire, pe cel ce caută, pe cel superior în toate privințele, iar acesta din urmă luminează, încălzește și dă perspectivă, prin fluidul său spi-

ritual, tuturor obiectelor și figurilor din jurul său. Această continuă interacțiune reciprocă dintre cel care se formează spiritualicește, care caută sufletește, și cei cu profil trasat de factori senzoriali, definitiv conturați caracterologic, dintre tinărul deschis, maleabil și personajele cu o alcătuire mai rigidă, mai certă, dintre care fiecare știe precis ce e și ce vrea, în vreme ce Wilhelm nu are un țel fixat, deoarece acest țel abia trebuie să crească din el, această opoziție dintre niște făpturi formate și una care abia se maturizează face parte dintre aspectele cele mai fermecătoare și mai profunde ale operei, datorită farmecului deosebit al anilor goetheeni din care s-a născut aceasta, firește, cu deosebirea că Goethe era pentru cei din jurul său o mare personalitate, care nu numai că se dăruia vrăjit mediului înconjurător, dar îl și înfrunta cu o forță superioară. Wilhelm Meister nu reprezintă un simbol pentru ceea ce era Goethe, ci pentru ceea ce vedea poetul în sine însuși, în raport cu exigențele pe care și le impunea. Pentru el, problema nu consta în geniul său, acela care-i crease pe Prometeu, pe Goetz von Berlichingen, pe Werther și care îi dominase pe oameni cu forța sa demonică, ci relativa insuficiență a spiritului său fără odihnă față de lumea ce-l asalta ; ca atare, centrul de greutate al simbolisticii lui de-atunci nu se află în ceea ce era pentru el ceva de la sine înțeles și în ceea ce apare pentru noi, dinafară, ca o minune demnă de adorație —în geniul său, ci în umanitatea lui. Poetul nu-și îndrepta privirea spre dimensiunea, ci spre structura lui, care e independentă de dimensiune. În Wilhelm Meister nu se mai obiectiva forța simțirii și a creației ferecate în Goethe și date la iveală sub chipul lui Werther sau al lui Prometeu, ci

voința de a privi în juru-i cu intenția de a se forma.

Niciodată mai înainte ori mai târziu Goethe nu s-a mai străduit să realizeze atîta profunzime concretă ca în *Misiunea teatrală a lui Wilhelm Meister*, nu dintr-o satisfacție idilică de a zugrăvi mediul, ci din simțirea adîncă a valorii modelatoare a privirii, simțire ce i se impunea atunci cu o putere proaspătă. În Italia, scriitorul s-a deprins cu privirea selectivă, simbolică, picturală, în perioada wertheriană, cu privirea concentrată, plină de intuiții; în primii ani de la Weimar, însă, el a trăit o perioadă de observații, de răzbattere sufletească spre lume, cu simțurile treze, pe atunci a resimțit mai mult ca niciodată înainte ori după aceea forța modelatoare a unui anumit mediu omenesc înconjurător. Niciînd scriitorul n-a mai dat o asemenea descriere magică a unui mediu, precum aceea a casei părintești din prima versiune a lui *Wilhelm Meister*. (După ce-și va amplifica simțirea grație dimensiunilor italiene vaste, scriitorul va șterge această descriere, ca fiind prea olandeză.) Cînd a trebuit să descrie același mediu în *Poezie și adevăr*, el cunoștea desigur forța modelatoare a mediului înconjurător receptat senzorial și l-a conturat bine, conform acestei cunoașteri, dar în *Misiunea teatrală a lui Wilhelm Meister*, descrierea nu provine dintr-o cunoaștere retrospectivă, ci dintr-un sentiment trăit cu prospețime: nu numai cunoașterea valorii privirii, nu privirea însăși, ci trăirea privirii era necesară pentru a anima astfel un spațiu prin simpla prezentare concretă a conținuturilor sale.

Dar *Wilhelm Meister* nu este doar un roman despre un caracter ce se formează și despre ele-

mentele ce-l formează : în viața ce-a dus la conceperea acestui roman acționau forțe încă mai profunde decît firescul înăscut și societatea, care se influențează și se luminează reciproc și al căror simbol de maximă amploare și flexibilitate este teatrul. Viața lui Goethe se afla sub stăpînirea unui demon, o forță aparținînd în același timp geniului și destinului, acționînd din direcția sufletului și din aceea a evenimentelor, dinlăuntru și dinafară ; ideea demonismului l-a stăpînit pe Goethe în primii ani petrecuți la Weimar, exact atunci cînd a fost concepută întîia versiune a lui *Wilhelm Meister*. În acea vreme, se deschid pentru el, din toate direcțiile procesului său individual de formare, perspective pline de intuiții spre profunzimi suprapersonale, un fior al destinului care-l mîină mai imperios decît orice iubire, suferință, dorință de a învăța. Romanul său de formare conține și el acest fior cosmic, datorită căruia se situează pe o treaptă superioară față de toate celelalte romane de formare tot atît de bune și de bogate.

Totuși, demonismul nu e inculcat aici în erou, nu e dat ca o pasiune fatală, ci transpus în personaje independente : Mignon și Harpistul sînt personificarea a tot ceea ce acționa în sufletul lui Goethe, angajat pe atunci într-un proces de clarificare și sociabilizare, ca factori incalculabili, intuitivi, suprasociali, demonici. Fără aceste două chipuri, *Wilhelm Meister* ar fi fost o frescă socială ca acelea ale lui Balzac, sau un roman de formare despre artiști, ca *Heinrich cel Verde* de Gottfried Keller, sau unul filozofic ca acelea ale romanticiilor. Pasiunea cosmică, datorită căreia romanul *Suferințele tînărului Werther* se ridică mai presus de un simplu portret psihologic, e prezentă și în

Wilhelm Meister prin cele două personificări ale demonismului (acesta nu trebuie confundat cu elementul romantic-aventuros, așa cum au făcut-o romanticii în teoria și în imitațiile lor). Și aici se vedește evoluția lui Goethe de la cele sufletești spre cele obiective : în *Suferințele tânărului Werther*, demonismul său — desigur, pe atunci încă neconceput ca atare — era reunit cu eul zguduit de emoție, se exterioriza ca pasiune a eroului. Acum, demonismul îl întâmpină ca o forță independentă, concentrată în două personaje. Firește, nici lucrul acesta nu trebuie să ni-l imaginăm în sensul că Goethe s-ar fi întrebat : cum să introduc demonismul în romanul meu ? Cum să-i dau „adîncime“ ? Nu, demonul sălășluia în el, iar procesul transpunerii s-a desfășurat nu rațional, ci instinctiv, aproape vegetativ. Dar în vreme ce toate celelalte personaje ale romanului sînt relativ explicabile ca rezultînd din observarea eului și a lumii, Mignon și Harpistul rămîn complet iraționale, fiind concepute nu din sfera socială, sufletească, sau a aventurilor, oricîte „modele“ de *inspirație* ar putea fi indicate. Inspirația nu e plăsmuire ; aici capătă chip altceva decît o experiență psihologică sau socială : Mignon și Harpistul își au originea într-un alt strat al ființei și vieții lui Goethe decît toate celelalte figuri din *Wilhelm Meister*. Firește, nu aceste două personaje izolate transformă romanul într-o operă plină de taină : ele n-au fost create cu acest scop, ci, întocmai ca întreg romanul, toate straturile lui au irupt concomitent și au fost reunite intim în lumina viziunii. Dacă n-ar fi existat în Goethe și elementele ce-au devenit mai apoi în roman Mignon și Harpistul, întreaga operă s-ar fi aflat pe o treaptă inferioară a destăinuirii, ar fi fost

mai superficială. Așa însă, taina ferecată în cele două personaje se revarsă asupra întregii opere, iar lumina iradiată de ele transpune tot ceea ce se petrece în *Wilhelm Meister* într-un alt spațiu „moral“.

Diversele chipuri sînt concepute din diverse straturi ale ființei goetheene unitare, dar aceste straturi se întrepătrund la rîndul lor unele cu altele. Va trebui să facem distincție între conținutul suflesc și de viață din care provin viziunile unei asemenea opere, între imboldurile exterioare datorită cărora și-au aflat plăsmuirea, devenind simboluri, pe de o parte, și mijloacele tehnice cu ajutorul cărora autorul le-a înfățișat și legat între ele, pe de alta. Mai târziu, în încheierea *Anilor de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, Goethe a explicat întregul mecanism, făcînd plauzibilă aproape rațional semnificația avută în acțiunea romanului de către chipurile pline de taină al lui Mignon și al Harpistului, în așa fel încît am putea crede că ele au fost imaginate din anumite motive compoziționale, conform unor principii de tehnică a romanului, iar întreaga lor taină pare a se dezlega printr-o surpriză artificială și artistică. Neîndoielnic, cele două personaje pline de taină, inexplicabile, împovărate de un blestem și de un destin întunecat, cîștigă în greutate și în profunzime prin aceea că apar în cercul micului popor lipsit de un destin propriu-zis și-și împletesc soarta lor ascunsă cu aventurile întîmplătoare ale actorilor. Philine și Mignon se luminează și se umbresc reciproc, iar capacitatea lui Wilhelm Meister de a se forma apare sporită prin simplul fapt că el e părtaș la dulcea nepăsare, la atrăgătoarea senzualitate a fetei ușurate, precum și la forța gravă,

rezervată, la tainicul și fatalul jar al copilei demonice și că amîndouă se străduiesc să-l cîștige.

Ambele au desigur anumite trăsături rezultate din observațiile lui Goethe și din motive proprii narațiunii de aventuri : desigur, Goethe a cunoscut frumoase frivole gata să cadă în păcat ca Philine și e posibil să-i fi conferit lui Mignon trăsături ale vreunei necunoscute misterioase înțelnite în cursul călătoriilor, cu siguranță că plăcerea de a fabula și de a construi o compoziție și-a avut înrîurirea ei în mișcarea și gesturile personajelor din acest roman despre teatru : unele chipuri au fost introduse ca figurație, altele din necesități ritmice, cîteva pentru obținerea contrastului, dar toate sînt hrănite din propria ființă a lui Goethe — dorul demonic care l-a îndrumat spre Italia, sentimentul aproape subteran al fatalității, plăcerea de a se juca, dibăcia activă, tot ceea ce l-a asaltat și i-a ieșit în cale în acești ani petrecuți la Weimar, totul a irumput în chipurile din acest roman, a fost distribuit între personajele acestui roman. Fără îndoială, acțiunea din *Misiunea teatrală a lui Wilhelm Meister* n-a fost concepută tot atît de concomitent cu personajele și cu trăirea ca în *Suferințele tînărului Werther* : compoziția nu rezultă de la sine din trăirea lui Goethe, ca în *Suferințele tînărului Werther*. În *Wilhelm Meister* plăcerea de a fabula, dorința de a descrie mediul, de a realiza o lucrare artistică sînt vădite, în vreme ce romanul *Suferințele tînărului Werther* a fost conceput ca o poezie lirică. Cu toate acestea, *Misiunea teatrală a lui Wilhelm Meister* rezultă încă spontan din bogăția observației, a cunoașterii și a fanteziei, nu din teoria romanului, a eposului, sub a cărui influență

avea să se producă transformarea din *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*.

Wilhelm Meister este prima, ba chiar aproape singura operă a lui Goethe, în care dorința de a colecționa și a descrie caractere omenești reprezintă dacă nu unicul, în orice caz esențialul imbold al plăsmuirii poetice, și nu este întâmplător faptul că în cadrul romanului apare, ca forță animatoare, marele creator de oameni Shakespeare. În toate celelalte opere ale lui Goethe, oamenii sînt fie concentrări ale propriilor sale forțe și contraforțe, sau, cu osebire în anii săi de mai târziu, purtători ai unor legi suprapersonale sau ai unor idei decorative. Nici *Suferințele tînărului Werther*, nici *Faust*, nici *Afinitățile electice* și nici *Anii de drumetrie ai lui Wilhelm Meister* nu s-au născut din plăcerea de a zugrăvi portrete omenești ; *Goetz von Berlichingen*, *Egmont*, *Hermann* și *Dorothea*, ca și nuvelele își datorează galeria de portrete unui imbold spre confesiune, materialului istoric și unor legi ale artei sau ale vieții, nu observării oamenilor din dorința de a zugrăvi oameni : ele nu redau lumea prin caractere, fiindcă au surprins lumea oarecum numai în mediul acestora, ca Shakespeare, ci descriu caractere deoarece cu ajutorul acestora pot fi zugrăvite cel mai bine pasiuni, stări de spirit sau legi.

Desigur, în ansamblul său, romanul *Wilhelm Meister* s-a născut nu din colecția de chipuri omenești a lui Goethe, ci din procesul său de formație, din cunoașterea stărilor de lucruri și a moravurilor, iar cel puțin caracterul eroului titular este conceput nu ca un „caracter“, ci ca un centru al confesiunii. Dar în nici o altă operă, caracterele nu și-au asigurat o asemenea independență față de conținutul confesiunii, față de învățătura ur-

mărită sau față de acțiune și, chiar dacă în nici o altă operă a lui Goethe acțiunea nă are atita preponderență asupra dispoziției sufletești și asupra învățăturii ca în *Misiunea teatrală a lui Wilhelm Meister*, totuși nicăieri materialul omenesc, în — și prin care se realizează acțiunea, nu e prelucrat atit de multilateral și rotunjit. fără apariția vizibilă a propriei trăiri goetheene și fără povara unui material istoric : numai aici însăși observarea oamenilor a devenit nemijlocit creatoare și numai aici este necesar să tratăm individual personajele principale ale acestei opere goetheene ca fiind cea mai bogată galerie de portrete vii, deoarece aceste personaje nu pot fi înțelese pornind numai de la sufletul lui Goethe sau de la lecturile sale, de la forțele, dispozițiile sufletești, teoriile sale, deoarece nu le putem cunoaște originea altfel decit prin ele însele și numai în această formă. Faptul că Goethe a făcut în vederea acestui roman o adevărată colecție, cum n-a mai procedat niciodată, rezultă dintr-o afirmație cu privire la popularea romanului său, existentă într-o scrisoare — scriitorul spune : „în curind voi avea strînse laolaltă toate aspectele importante ale vieții evreimii“.

Printre caractere sînt multe, cele mai multe, simple figuri specifice mediului, firea și trăsăturile lor coincid cu însușirile impuse de starea lor, prezența lor nu are alt scop decit pe acela de a înfățișa, diferențiată și în același timp animată de diverse temperamente și aptitudini, esența teatrului ca un mod de viață, ca o profesie și ca o mentalitate. Cum nu există nici o stare care să nu se fi constituit din anumite înclinații și nevoi, însușiri sau deprinderi, care să nu fie rezultatul unei situări pe aceeași poziție a unor categorii de

oameni puși în mișcare de imbolduri originare — „starea“ —, tot astfel cei mai mulți oameni din păturile inferioare și mijlocii personifică stări profesionale ; îi considerăm ca „individualități“ și „caractere“ numai pe aceia în care forța creatoare devine nemijlocit om individual, fără ca mai întâi să fie captată sau resorbită de o comunitate, o stare, o profesie cu profil specific. În fiecare om există forțe încă nemijlocite, originare, condiționate de cercul în care trăiește sau din care provine, dar numai în unii dintre ei mai rămîne, dincolo de această condiționare, un surplus care să le dea un chip independent : tocmai aceștia sînt „caracterele“, cei ce se deosebesc de oamenii din masă și de cei cu profilul ștanțat de profesiuni, în vreme ce nouă caracterul ne apare nu atît în însușirile omenеști unice, cît mai ales în specificul imprimat de condiționările unei profesiuni ce ne e mai puțin familiară.

Tot astfel, în *Misiunea teatrală a lui Wilhelm Meister* va trebui să facem distincție între personajele care sînt doar tipuri de actori sau de boemi (și al căror întreg caracter, oricît de viu ne-ar apărea la început ca individualitate, pentru că provine dintr-un domeniu ce ne e străin, este introdus în roman numai ca personificare a anumitor trăsături profesionale specifice și numai de dragul acestora) și oamenii, portretele psihologice cu o unicitate magică, produse nemijlocite ale fan-teziei lui Goethe. Cîteva dintre figurile romanului lui Goethe apar numai datorită teatrului, sînt esențialmente actori, altele sînt fapte primare, în același timp actori și vagabonzi : numai aceștia prind viață în amintirea noastră, îndată ce ne gîndim la romanul de formare al lui Goethe, mai mult chiar, în calitatea lor de caractere, ei au

prezență mai clară decît însuși Wilhelm Meister, care e o ființă nici condiționată profesional, nici încă formată, ci abia un material suflesc proaspăt, dornic și capabil să se formeze conform unui imbold originar, un material suflesc în care se imprimă înrîuririle făpturilor mai cristalizate, asupra căruia acționează stările, caracterele și destinele. Wilhelm Meister reprezintă opusul „caracterului“, al omului cu contururi precise : el este personificarea receptivității care nu funcționează pe de-a-ntregul în gol, în vid, numai pentru că o anumită năzuință îi dă consistență și direcție.

Printre camarazii și iubitele lui Wilhelm Meister există numai patru care sînt caractere independente, dincolo de profesiune, independent de profesiune, prin umanitatea lor deplină sau prin tainicul lor destin : Philine, Aurelie, Harpistul și Mignon. Philine nu este actrița frivolă, tipică, pribeaga de moravuri ușoare, ci o creatură plină de farmec, iresponsabilă, cu sufletul și simțurile libere, care privește lumea ca pe o scenă a plăcerilor mai greu sau mai ușor de obținut, care simte o neostoită plăcere în a primi și a da, pe cît se poate fără pericol, fără obligații și, mai ales, fără sacrificii. Cu aceste porniri și aptitudini, Philine s-a orientat instinctiv spre acea sferă de viață care-i asigură spațiul de joc cel mai larg posibil în cadrul societății ei, acolo unde libertatea simțurilor e plătită cu cheltuiala cea mai redusă, unde frivolitatea e un farmec, nu un pericol, unde sărăcia ei, adică lipsa în care trăiește, este aproape o virtute, unde caracterul ei e un cîștig, nu o piedică : lumea actorilor, așa cum era prețuită, utilizată de nevoie, dar și disprețuită pe atunci. Viața ei nu se bizuie pe onoare, ci pe voluptate, iar onoarea o preocupă numai în măsura în care

îi ușurează sau îi îngreunează satisfacerea pornirilor de voluptate. Atitudinea ei față de onoare rămîne aceeași ca și față de toate celelalte principii pe care se sprijină societatea : cîștig, ordine, morală și datorie ; nu le e de-a dreptul ostilă, dar aceste principii sînt pentru ea mijloace, atunci cînd vrea să obțină ceva, sau să farmece, atunci cînd opune rezistență : ca atare, calitatea ei de actriță nu e nici ea altceva decît o formă socială în care se poate folosi de aceste mijloace ca atare în modul cel mai liber și în care își poate dovedi farmecul în modul cel mai neprimejdios. Philine e femeia dedată plăcerilor, seducătoarea plină de farmec — o hetairă prin fire, nu prin profesie, sub forma socială cea mai potrivită : ca actriță.

Pendantul, chiar contraponderea Philinei e, în roman, Aurelie : aceasta din urmă se definește ea însăși ca o femeie germană care-și face întotdeauna viața grea și le-o face grea și pe-a altora. Philine ar putea spune că ia totul ușor și ușurează lucrurile și pentru alții. Dacă sensul și criteriul vieții Philinei rezidă în plăcerea cu orice preț, o voluptate care nici n-o pune în pericol, nici n-o înalță, Aurelie, cu sufletul încordat, avîntat aproape spasmodic, nu cu simțurile dezlănțuite și spiritul liber, caută *pasiunea* cu orice preț, chiar cu acela al fericirii și al farmecului. Pasiunea este singurul element în care Aurelie poate trăi, în care se complace, iar cum viața cotidiană nu oferă oamenilor ocazii pentru stările de exaltare de care are nevoie sufletul ei supraîncărcat, ea se angajează într-un mod artificial în situații, fantazări și în cele din urmă relații cu ajutorul cărora își poate împlini neconținut amintita nevoie. Acesta e drumul spre teatru al Aureliei — ca, de altfel, și al multor eroine și actrițe de astăzi. Scena,

profesiunea de actor oferă unor asemenea firi spațiul unde își pot descărca cel puțin sub chipul unor personaje fictive permanenta tensiune interioară care, altminteri, în viața burgheză, ar trebui să ducă la demență sau la un vid sufletească total, iar totodată ele sînt un stimulent ce le asigură oricînd, în mod artificial și după bunul-plac, prilejuri de exaltare și tensiune pe care viața de fiecare zi le refuză.

Aurelie este sufletul actoricesc înăscut, dacă prin așa ceva înțelegem sufletele care își dezvoltă conștient o aptitudine reală, care *există* în măsura în care joacă teatru, care simt datorită faptului că se descarcă și care, iarăși, se descarcă pentru a se simți înălțate. De multe ori asemenea firi sînt numite astăzi „isterice“, totuși cu această categorisire patologică se spune puțin (ca în genere cu orice fel de categorisire de acest gen) despre conținutul lor sufletească și uman, fiind atinse mai curînd anumite aspecte adiacente decît miezul lor esențial. Printre aceste aspecte adiacente se numără ștergerea totală a graniței dintre stările sufletești reale și cele imaginare, dintre simțire și conștiință, dintre situațiile fictive și cele văzute, deoarece la asemenea firi sentimentul se preschimbă imediat în conștiință imaginară exaltată, iar conștiința se transformă imediat în sentiment stimulat, năvalnic, savurat din plin, clocotitor. Avînd calitatea unui tip de masă, asemenea persoane au existat abia în secolul al XIX-lea, secolul propriu-zis al actoriei, ca și al isteriei. În literatură apar acum parteneri masculini ai Aureliei în care vedem aproape o anticipare a unui soi de oameni ce se situează cronologic mai tîrziu și se arată mai frecvent și mai precis conturat printre bărbați decît printre femei. Rousseau este

cel dintîi mare tip european și istoric de om cu însușiri actricești-isterice. Replica bărbătească genială a Aureliei este (alături de eroii prin care se confesează în romanele sale Tieck, el însuși explorator al acestui domeniu) personajul lui Jean Paul din *Titan*, Roquairol ¹.

În *Misiunea teatrală a lui Wilhelm Meister*, Aurelie aparține, ca simbol, unei anumite categorii de firi din care teatrul se hrănește mereu. Așa cum dornica de plăceri Philine își poate găsi forma de existență socială numai în vagabondaj, în afara bunei societăți burgheze, încadrîndu-se cu voioșie în altă lume decît aceea ostilă hedonismului, tot astfel pasionala Aurelie își face existența oarecum suportabilă numai acolo unde poate simula mereu situații excepționale și încordate și unde poate da tensiune jocului. Societatea burgheză interzice atît permanenta sete de plăceri, cît și pe aceea de pasiuni ; teatrul le mulțumește, le face posibile, ba chiar le stimulează pe amîndouă. Pentru Philine, teatrul e în primul rînd o scenă a simțurilor, pentru Aurelie, o scenă a sufletului, Philine pribegește liberă și ușuratică pe această scenă, Aurelie se scufundă în lumea teatrului cu impetuozitate și cu sufletul greu — Philine găsește ceea ce vrea : voluptatea, Aurelie, nu numai pasiunea simulată, ci și suferința răscolitoare și mistuitoare reală. Dar amîndouă află în teatru forma socială de care are nevoie umanitatea lor deosebită, cea Tyche a demonului lor, activitatea cerută de existența lor, vocația conformă firii lor.

Harpistul și Mignon sînt mult mai departe de orice condiționare *profesională* decît aceste două

¹ În intenția satirică a lui Jean Paul, Roquairol, personaj cu o alcătuire sufletească maladivă, e o imagine a lui Goethe.

vii personaje feminine. Am văzut mai sus că Harpistul și Mignon au în roman semnificația unor ecouri dintr-o lume suprasocială, fiind purtători ai unui destin tainic, care nu se poate manifesta nici în „*la société*”, nici în „*la bohême*“. Cei doi pătrund în domeniul teatrului, pentru a-l lumina în limitarea lui și pentru a ridica romanul la un nivel mai înalt decît acela al unui simplu roman despre comediați. În *Misiunea teatrală a lui Wilhelm Meister*, ei reprezintă chiar singurul element al unei astfel de adînciri și amplificări ; abia în prelucrarea care a dus la *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, alături de lumea teatrului, singura la origine, s-au adăugat alte domenii. Harpistul și Mignon dovedesc însușirea de fapte suprasociale, cu o fire independentă ca suflet și ca destin, chiar prin aceea că sînt singurele personaje din roman care-și exprimă conținutul sufletească într-un mod liric. Omul condiționat pe de-a ntregul de societate nu cunoaște nici un fel de lirism, sau cel mult cîntece destinate unor ascultători, cum este imnul nopții interpretat de Philine. Cîntecele Harpistului și ale lui Mignon sînt însă ecouri primare din profunzimi, unde toate condiționările abia se formează, dintr-un haos al destinului, al sufletului sau al naturii, de unde stările, caracterele și plămuirile abia se hrănesc, iar totodată sînt expresia nemijlocită a celor ce le cîntă — un indiciu al sensului și al originii lor suprasociale.

Dar reprezintă Harpistul și Mignon dincolo de valoarea lor compozițională, arhitecturală, imagini omenesti și caractere proprii ? Își au ele originea în observațiile lui Goethe, sau într-o trăire, căreia observația i-a venit doar în întîmpinare ? Harpistul și Mignon se situează ca purtători de *destin*

în aceeași regiune, dar în calitatea lor de caractere se află în sufletul lui Goethe la cea mai mare distanță imaginabilă. Se înrudesesc numai prin acțiune, prin ceea ce făptuiesc și prin ceea ce suferă, nu prin existența lor. Harpistul se înscrie doar prin destinul său unic din roman în seria figurilor cu personalitate proprie și de neuitat, aparținând cercului foarte restrâns al ficțiunilor independente care au drept de obârșie și de existență în *Misiunea teatrală a lui Wilhelm Meister* nu ca factori modelatori sau ca tipuri sociale. Dacă-l separăm ca gest și comportament de taina din care s-a născut și pe care o târăște după el de colo-colo, dacă îi luăm din gură imaginarele cîntece în care-și exprimă destinul, dacă încercăm să-i înțelegem caracterul în afara destinului (procedeu permis pe plan logic, deși imposibil pe cel artistic și la care recurgem aici numai cu scopul de a explica originea lui în fantezia lui Goethe), atunci Harpistul e un bărbat trist, suferind, ca atîtea alte figuri ce populează unele romane romantice, avînd menirea să suscite compasiunea sau oroarea. Tot ceea ce-l înalță, îl deosebește și-i asigură atmosfera nu rezidă în însușirile bine reliefate, unice și foarte personale, de neconfundat cu altele, exprimate prin gesturi și accent, ci tocmai în ceea ce i se *întîmplă*, în destinul lui, în taina sau blestemul, în miracolul sau nelegiuirea din care vine. Îndată ce destinul lui capătă glas sau chiar cîntă, ne găsim într-o atmosferă poetică proprie, iar aici, într-o trăire fatală a lui Goethe, se aflau vădit rădăcinile acestei ficțiuni, pe care scriitorul a fost nevoit s-o facă aptă pentru roman prin mijloacele de conturare a unui caracter, întrucît altminteri nu putea fi introdusă nemijlocit într-un roman de formare. Goethe n-a trăit chipul, însușirile, caracterul aces-

tui personaj, ci destinul lui interior, și numai obligat de exigențele romanului a întruchipat acest destin într-un caracter, l-a implicat într-o acțiune. Substanța Harpistului nu rezidă nici în însușirile lui, nici în acțiunea în care i se vedește sau i se manifestă destinul, ci în atmosfera pe care o emană în juru-i, în primul rînd prin cîntecele sale.

Toate sînt cîntece care-i exprimă destinul, similare aceluia cîntec al Parcelor rostit de Ifigenia, izvorîte din sentimentul unei dependențe morale față de forțe crude și neîmpăcate, care coboară în sufletu-i lipsit de apărare ca vină, impas sau chin, devenind una cu el — sînt tînguirile cele mai simple și cele mai desăvîrșite ale unei inimi nobile care a ajuns nu se știe din ce pricină în conflict cu soarta, cu zeii, cu puterile recunoscute ce-i guvernează viața și-și caută în zadar sensul existenței, curajul de a crede, o inimă care se știe blestemată și totuși nu-și află în ea nici o explicație a blestemului și nici o mîntuire. Cîntecele Harpistului sînt acuzații pornite dintr-un suflet nobil, care a ajuns să se îndoiască, din pricina suferinței, de sensul vieții. Pornind de la Ifigenia, drumul ne-a dus pînă la această stare de spirit, chiar pînă la acest destin sălășluind în sufletul lui Goethe. Cîntecele Harpistului nu sînt decît ultima amplificare a unor posibilități existente o vreme în propria viață a lui Goethe, anume atunci cînd cumpăna dintre titanism și umanism putea să se încline atît într-o parte, cît și în cealaltă. Blestem și chin — Goethe le-a cunoscut îndestul pe amîndouă, pentru a le concentra cu deplin adevăr în cîntecele sale ; a imagina pentru aceste cîntece despre destin o gură corespunzătoare, iar pentru această gură un personaj n-a fost decît o funcțiune a fanteziei lui, atunci cînd a conceput marele roman

ce-avea menirea să-i cuprindă în cadrul său viața și să-l distanțeze de ea.

Blestemul și chinul extrem și-au găsit purtătorul într-un bărbat sărman, bătrîn și singur; Harpistul este imaginat doar ca purtător al suferinței supreme, al destinului celui mai trist, al jalei fără plenitudine sufletească datorită căreia Goethe însuși și-a aflat mîntuirea, al blestemului fără binecuvîntarea dată favoritului zeilor. În literatura universală, bătrînul sărman, și anume îndeosebi acela care a cunoscut zile mai bune, este întotdeauna prototipul jalei, al mizeriei, al fatalității crude: Iov, Oedip, Lear sînt trei mari simboluri ale jalei acesteia, care de la ei încoace au preocupat neconținut fantezia și care vor fi fost prezenți și în mintea lui Goethe. Bătrînul cerșetor aflat în mizerie este o frecventă imagine tristă din viața cotidiană (poate cea mai tristă, deoarece mizeria celor mai tineri nu inspiră acea deznădejde vădită pe care o comunică priveliștea unui amurg de viață în lipsuri), iar citatele imagini mitice ale jalei, poate și o experiență personală din timpul călătoriilor, de care-și va fi amintit, îl vor fi determinat pe Goethe să-și personifice sub acest chip exagerat unilateral propriile stări din momentele cînd se simțea damnat. Importanța cea mai mare revine în aceasta situației de damnat, nu trăsăturilor oarecum de rechizită romanească ale purtătorului ei și diferitelor aventuri din acțiunea romanului, prin care i se realizează destinul, căci acțiunea și destinul sînt identice într-o măsură tot atît de mică sau de mare, precum sînt trupul și viața. Privit din unghiul de vedere al caracterului și al acțiunii, Harpistul este o pură figură de „roman“, din unghiul de vedere al destinului este o ficțiune poetică. Cîntecele sale despre destin nu-i sînt puse

în gură ; într-o măsură mult mai mare el este motivat *poetic*, adică făurit abia de ele, indiferent de valoarea lui în roman, de menirea lui compozițională, de semnificația sa în acțiune, indiferent de modul cum a fost utilizat, după ce a căpătat ființă.

Cu totul altfel stau lucrurile cu Mignon. Înainte de toate, Mignon este gândită ca personaj, ca dispoziție interioară, ca atitudine, ca mentalitate și comportare, e realizată pe deplin dintr-o dată, din inimă pînă în vîrfurile degetelor, iar felul ei de a fi așa și nu altfel nu numai că îi determină destinul, dar îl și exprimă ca atare. Destinul Harpistului e autonom și ar fi putut căpăta și alt corp, alt suflet, urmînd altă acțiune, oarecum similare, dar nu chiar ca Harpistul. Destinul lui Mignon este legat de existența-i unică și se contopește cu făptura ei. Personajul — nici pur imaginar, nici simplă prelucrare a unui model, mai curînd o adevărată viziune, în contact liber atît cu elementele sufletești, cît și cu cele ale lumii dinafară și dincolo de orice intenție poetică — este singura „producție incomensurabilă“ reală, o inspirație de sus, mai mult decît celelalte invenții din roman, pe care (cel puțin în limitele între care imaginea artistică poate fi interpretată ca expresie a vieții) le vedem *derivînd* din trăirile, experiențele, intențiile artistice și materialele culturale ale lui Goethe și constituind personificări mai mult sau mai puțin conștiente ale sufletului lui Goethe, așa cum îl cunoaștem. Mignon pur și simplu există, și la nici un alt chip din întreaga creație a lui Goethe o existență nu apare atît de necondiționată, atît de liberă de orice devenire, înfățișînd o pură prezență imperioasă, fără alte raportări, adică o

realitate nemotivată și fără nevoia de a-și afla motivări în artă și în viață.

Simpla existență, inspirația de sus, darul neconditionat al cerului, viziunea primită și de nerespins, care capătă trup și nume ca în vis, fără să știm de unde și de ce, „iraționalul“, „incomensurabilul“, „inexplorabilul“, care dau creației calitatea de creație, apar aproape pretutindeni în opera lui Goethe, dar rezidă la el în limbă, ori în stările de spirit, ori în concepția asupra lumii, mai mult decât în felul de a vedea oamenii, mijlocit aproape întotdeauna, cum se poate dovedi, de ceva nemijlocit : fapte vii, cu o prezență nemijlocită, create de el însuși ca de un dumnezeu, cum sînt acelea ale lui Shakespeare, existînd și ființînd fără vreo motivare specială și cărora nu li se poate găsi o asemenea motivare, Goethe n-a mai plăsmuit nici una, în afară de Mignon. Goethe nu-și trăia lumea apriori în oameni, ca Shakespeare, ci în stări, spații, legi — iar pe acestea el le personifica, le transpunea, le introducea în literatură, mai mult sau mai puțin spontan, în imagini de oameni, cu valoare de medii, metafore, simboluri, mituri, alegorii ale trăirilor sale fundamentale. Numai Mignon are ca personaj, nu doar prin trăirea exprimată printr-însa, o realitate originară, o existență densă, ca și cînd ar proveni nu din zona de creație a lui Goethe, ci din aceea a lui Shakespeare, unde ficțiunile apar în lumină de-a dreptul ca oameni, fără a străbate o zonă intermediară în care să devină oameni. Printre personajele goetheene, Mignon e singurul ce nu cunoaște un proces de devenire, ea *există* pur și simplu, și de aceea în legătură cu nici un alt personaj căutarea unui model, întreprinsă cu deosebit zel tocmai în acest caz de care se leagă numeroase anecdote, nu este atît de ste-

rilă. Oricîtă observație, oricîtă exactitate în reproducerea unui model nu ar fi fost suficiente pentru a-i da lui Mignon realitatea poetică de vis, care constituie valoarea, ființa și aura ei de taină ; tot așa de puțin s-ar explica vitalitatea ei din simpla recunoaștere : e reală și nemotivată ca un vis.

De neapropiat și de nepătruns, nu numai pentru semenii ei din roman, ci și pentru noi, Mignon este o esență unică — ea se mișcă între ei și noi ca un demon cu chip de copil, înzestrată desigur cu toate pornirile noastre, dar dincolo de aceasta supusă unei legi care nu este pămîntească sau sufletească și care nu poate să nu apară în universul nostru sufletesc ca blestem, taină, stînghereală, demență, făcînd imposibilă o adevărată împăcare cu oamenii și lăsînd-o să-și ducă traiul printre oameni ca o surghiunită, cu un invincibil dor de a se elibera din surghiun. Acest dor demonic absolut (mai puțin după ceva, cît de ceva) se tălmăcește, în forme omenești, cînd ca dragoste față de un om mîntuitor, cînd ca nostalgie după o țară mai frumoasă, cînd ca avînt spre neștiuta patrie originară.

Toate cîntecele lui Mignon sînt doar izbucniri ale acestei nostalgii demonice, care este în același timp manifestare a unei taine și a unei dorințe de evadare dintr-o lume nepotrivită cu ea. Așa cum cîntecele Harpistului dezvăluie un destin, tot astfel cîntecele lui Mignon dau glas unei nostalgii. Mignon nu știe în ce-i constă taina, ea doar o simte, e un demon și se cunoaște doar ca făptură omenească — de aceea nu se simte nicăieri la ea acasă, nu-și dă seama de ce și tare ar dori să afle, își caută mîntuirea în felul oamenilor și n-o poate găsi pe această cale, pînă cînd forma ei

omenească se face fărîme din pricina excesului de forțe demonice concentrate în ea, care, după modul omenesc, ar trebui să se manifeste printr-o nemăsurată nostalgie, prin pasiune, prin dor de patrie, prin presimțire a morții. Cîntecele ei sînt cîntări demonice rostite de o gură omenească și emoționează prin straniul lor sens dublu : oscilația melancolică între originea lor reală și motivele omenești prin care capătă glas aceasta, situarea la o depărtare de neatins și pe un tărîm străin a conținutului, apoi jarul, profunzimea pasională a tonului ce năzuie să-nfrîngă înstrăinarea, taina ce-i învăluie demonismul cu plenitudinea sufletească ce izvorăște din umanitate. Mignon trăiește concomitent o stare de extaz și de apăsare. Ea este o făptură cu o alcătuire dublă, dar bisexualitatea, sau mai curînd asexualitatea ei reprezintă doar indiciul omenesc că ea provine dintr-o lume necondiționată omenește și trupește, pe care o evocă în enigmaticul ei cîntec de rămas bun. Demonii, ca și îngerii, n-au sex, dar iau trup omenesc, un trup omenesc prea strîmt, astfel că sexul e pentru ei totodată iluzie și motiv de derută. Ca demon, Mignon suferă din cauza tuturor îngrădirilor omenești în care a trebuit să pătrundă, iar printre aceste îngrădiri se numără și sexul. Ea-și poate trăi demonismul în forme omenești, adică în pasiuni, doar îndurînd suferințe, dar nu aceste forme îi alcătuiesc substanța.

Firește, Goethe a găsit o cale spre această ficțiune numai pornind de la formele omenești, numai așa a putut să-i dea lui Mignon căldură umană, să facă din ea o prezență familiară și chiar semnificația unei confesiuni, fără a-i dezvălui taina, care rămîne și pentru el tot atît de nepătruns ca și pentru noi. Ar fi însă o eroare, dacă, de pildă, am dori

s-o interpretăm pe Mignon numai ca pe o personificare a nostalgiei goetheene, să considerăm că această nostalgie reprezintă originea personajului. Pornind de la această nostalgie, poetul a luminat, a făcut incandescentă latura omenească a copilei-demon, el n-a creat, ci a hrănit cîntecele lui Mignon cu propriile-i sentimente. Totuși, ceea ce a dat demonului surghiunit printre oameni, în societate, trup, sex, spațiu și timp, osîndindu-l să acționeze și chiar să practice o profesie, acestui demon care trăiește exclusiv un sentiment de nostalgie — dorul de a iubi, de a se exprima, dorul de patrie și de o lume de dincolo — a fost viziunea originară, pe care poetul n-a căutat-o și n-a născocit-o, ci i s-a impus ca-n vis. A spune cum te face să suferi o astfel de nostalgie, Goethe o știa din proprie experiență, ca nimeni altul, dar taina originii și surghiunul din care ia ființă această nostalgie nu ni le-a dezvăluit, deoarece și pentru dînsul ele erau vizibile — deci putînd fi și fiind întruchipate în ființa lui Mignon —, însă nu explicabile. Harpistul și Mignon se înrudesesc prin aceea, și numai prin aceea că amîndoi, unul prin destin, celălalt prin esență, nu aparțin lumii și formei în care trebuie să trăiască. Ceea ce-i leagă e un factor negativ : amîndoi se află sub un blestem de dincolo de sufletele lor, numai că la Harpist destinul se manifestă în viața pe care o duce, la Mignon, în ființa ei. Goethe a cunoscut blestemul amîndurora, ca suferință omenească, o suferință care simte nevoia să se exprime și e capabilă s-o facă, dar care, ca origine, chiar ca sens, rămîne pentru spiritul omenesc ceva transcendent, un mister inexplorabil, o fatalitate care trebuie acceptată.

În *Misiunea teatrală a lui Wilhelm Meister*, cele patru personaje — Philine, Aurelie, Harpistul și Mignon — sînt, în afară de Wilhelm Meister și în ciuda apartenenței lor la straturi sufletești diferite, singurele figuri superioare stilistic care-și dătoresc viața specifică simțului pentru caracter, pentru individualitate sau destin deosebit al insului. Pe o treaptă mai joasă am mai putea adăuga grupului citat pe patroana teatrului Retti și pe amantul ei, domnul Brendel. Dar, ceea ce dă la aceștia din urmă impresia de individualizare constă, la o mai îndeaproape observație, doar în deformarea și îngustarea caracterologică prin care se detașează de mulțime, de obștea mai nedistinctă și distribuită pe un spațiu sufletesc mai larg. Tipurile cu trăsături caricaturale au o înfățișare mai personală, arată mai individualizate și, ca atare, solicită mai puternic fantezia decît cele rotunjite, uniforme; în societatea bună, un ins spilcuit excesiv, necuviincios sau beat va atrage atenția ca „individualitate“, prin simplul fapt că arată altfel, că bate la ochi. Cei doi „interpreți de intermezzouri comice“, *madame Retti* și domnul Brendel sînt „caractere“ prin deosebiri lor față de ceilalți, în raport cu ei, deci prin efectul pe care-l fac, mai mult decît prin esența lor lăuntrică: ei sînt *tipuri* de comedie și de comedianți, care trasează granița de jos a mediului actoricesc, acolo unde lumea aparențelor, a năzuințelor și a culturii, a artei sau chiar a voluptății trece în mizerie și ticăloșie, în penuria vulgară a vieții cotidiene fără nici un conținut spiritual. Ca toate celelate personaje, cu excepția celor cinci conturate dintr-un unghi de vedere sufletesc sau ca destin, Retti și Brendel trebuie considerați în cadrul profesiei și al mediului lor, ca niște tipuri

profesionale, nu ca niște personaje cu o alcătuire sufletească proprie și cu un destin propriu.

În imediata lor apropiere se situează perechea de soți Melina : ceea ce-i definește este considerarea teatrului drept o simplă afacere și o întreprindere ușuratică, de care nu-i leagă nici o idee culturală, ori vreun simț al datoriei și al onoarei ; sînt prizonierii rutinei profesionale, care însemnează pentru ei mai mult un rău necesar decît o manifestare a personalității lor omenești, bîjbîie în jur, cu respirația și vederea scurtă, sub imboldul momentan al nevoii sau al plăcerii, puși în mișcare de dispoziția sufletească și de mici pofte, apăsăți sau însuflețiți de mici impasuri și bucurii, altminteri fără a fi oameni degradați, sluiți sau josnici, ci destul de drăguți, destul de deștepți, destul de buni, însă lipsiți de orice elan și orice forță sufletească, naturi filistine înnăscute, ajunși din mediul burghez în boemă numai datorită unui elan din tinerețe, cum li se întîmplă și făpturilor celor mai obișnuite. Prin cariera lor e indicată o cale tipică spre aventură, spre teatru : calea negativă, determinată de incapacitatea sau de nedibăcia de a se încadra în viața burgheză ordonată, nu de o aptitudine sau pasiune pozitivă. Soții Melina înfățișează tipic acea categorie de actori care se recrutează din burghezia ratată sau declasată, pentru care teatrul nu e decît un înlocuitor necesar al unei lumi aflate în orînduială : boemul ca mic-burghez cu însușiri negative.

Aceluiași domeniu îi aparține Marianne, prima iubită a lui Wilhelm Meister, care e însă înzestrată cu mai mult farmec și cu mai multă senzualitate. Ea reprezintă latura boemă a teatrului în cele ale dragostei, nu ca Philine dintr-o aptitudine pozitivă de hetairă, cu artă și obstinație, va-

lorificându-și înclinațiile cu libertate și superioritate sufletească, ci din slăbiciune, dintr-o moli-ciune amabilă și dintr-o nepăsare incapabilă să reziste, așadar dintr-un șir de negațiuni. În fond, Marianne e o nevinovată copilă din burghezie, o neînsemnată „fată dulce“, sedusă și scoasă din rîndul lumii, o simplă victimă — ea devine actriță și, ca atare, amantă, fiind o burgheză declasată. Prosti-tuarea, determinată în cazul Philinei de un fel originar de a fi și de un caracter propriu, provine la Marianne din ratarea vieții, iar, alături de Philine, seducătoarea înăscută ce se încadrează în boemă ca într-o profesie pe care o domină, făcîndu-i față cu dezinvoltură, ea este sedusa, în-vinsă și resorbită de profesie.

Abia cu Serlo și Laertes pășim într-o sferă su-perioară, în care teatrul, ce-i drept, încă mai condiționează ca profesie oamenii (nu în sensul folo-sirii lui pentru împlinirea unor nevoi și aptitudini omenești originare, ca în cazul Philinei, al Aure-liei și chiar a lui Wilhelm însuși), fiind totuși pen-tru ei o lume pozitivă, nu doar o simplă negație a lumii burgheze aflate în bună rînduială, nu un rău necesar. Îndeosebi pentru Serlo, teatrul re-prezintă un meșteșug foarte onorabil, el trăiește și se mișcă în acest domeniu ca un practician abil, ca director de teatru, care nu-și pune pro-priu-zis cine știe ce probleme de natură spirituală și culturală, dar vede totuși în profesia lui o artă plăcută și o afacere respectabilă. Serlo are un sen-timent propriu al onoarei și al datoriei, precum și o înțelegere personală a teatrului și pentru tea-tru, nu chiar similară aceleia arătată de omul re-ligios spiritului și lui Dumnezeu, ci aceleia a comerciantului și funcționarului de treabă față de public și autorități, de la care își primesc apro-

barea și demnitatea, câștigul și succesul. Are un simț al demnității pur profesional, un omenesc înăscut, așa cum ia ființă acesta din scopuri, nu din idealuri. Reprezintă în esență, cu vrednicie și sinceritate, latura practic-pozitivă, profesional-meșteșugărească a teatrului. Prin el, teatrul se învecinează cu lumea burgheză, nu reprezentînd, ca în cazul Mariannei, al soților Melina, al lui Retti, al lui Brendel, o negație, ci o întregire a ordinii burgheze, cu ajutorul unor forțe spirituale utilizabile profesional.

Laertes este reprezentantul teatrului ca domeniu cultural și ca atare, prin mentalitate și semnificație, se află mai aproape de Wilhelm Meister decît tot restul obștei actoricești : a ajuns în teatru datorită imboldului spre o viață mai poetică și mai liberă, acolo unde îți poți manifesta interesele spirituale ca profesie, este actor de profesie mai puțin de dragul rolurilor, cît de acela al pieselor. În rest, el e doar schițat ; întrucît omul cu preocupări spirituale din mediul și, totodată, mai presus de mediul teatral e reprezentat de Wilhelm Meister, actorul cu preocupări spirituale există doar pentru întregirea imaginii mediului, fără să ocupe o poziție specială. Laertes este un tînăr reușit și plin de temperament, fără trăsături personale substanțiale, pe care profesia să le sublinieze sau să le anuleze, un actor tînăr cu însușiri spirituale, așa cum Wilhelm Meister este un tînăr cu năzuințe spirituale și cu aspirații teatrale.

Dacă în *Misiunea teatrală a lui Wilhelm Meister* reprezentanții mediului actoricesc propriu-zis nu sînt atît personaje cu o alcătuire sufletească individuală, cît mai ales tipuri profesionale, dacă omenescul lor, cu cele patru excepții, e fie estom-

pat, fie înfățișat din unghiul de vedere al profesiei, membrii cercurilor sociale sînt tratați încă mai categoric în același mod, apărînd, cel puțin în această primă versiune a lui Wilhelm Meister, doar ca elemente de contrast sau ca termeni de comparație cu lumea teatrului. Atît părinții lui Wilhelm Meister, cît și Werner, burghezi plini de rîvnă, cumsecade, rezonabili, cumpătați, mai mult sau mai puțin acceptabili, sînt doar personificări ale trăsăturilor tipice pentru pătura lor socială, tot așa cum personajele din aristocrație sînt doar întruchipări ale clasei cărora le aparțin, cu toate caracteristicile poziției lor mai înalte, ca și cu acea față pe care o întorc spre teatru — atitudinea protectoare —, pusă în lumină în diverse nuanțe, singurele ce îngăduie profilarea, dincolo de poziția socială, a unor anumite însușiri personale de temperament și fire ; pînă și ciudățeniile contelui abia reușesc să-i dea, dincolo de calitatea lui de conte, relieful unui caracter : personajul e doar descris, nu definit prin gesturi, plăsmuit ca un chip, și chiar după ce aflăm de bizariile lui, care slujesc acțiunii, suitei de aventuri, mai mult decît zugrăvirii caracterologice, nu știm despre el nimic în plus față de cele spuse în frazele cu care e introdus în roman, anume :

„că era un senior care știa multe și cunoștea foarte bine lumea. Călătorise mult, și se spunea despre el că are un gust sigur în toate lucrurile. Puținele ciudățenii ce se povesteau despre el nu erau luate în seamă.“

Contele este un domn din aristocrație, în plus un om cultivat, dar și limitat, binevoitor, ciudat, superstițios, însușiri care nu fac din el o făptură propriu-zis individualizată.

Însușiri înrudite, dozate oarecum altfel, definind de asemenea poziția socială într-o măsură mai mare decît le definește poziția socială pe ele, îl schițează pe baronul cu preocupări literare de amator, iar prințul și ai săi apar cu contururi neprecise, văzute de departe, ca niște purtători ai mentalități distinse și ai bunelor maniere în genere. Ai impresia că Goethe însuși nu și-a propus să acorde personajelor din această sferă alt rol decît pe acela de a-și reprezenta poziția socială, ca întrupări ale distincției, ale unui mod de viață cultivat și amabil, deoarece ele nu sînt investite cu un suflet individual, cu caracter în sens restrîns al cuvîntului, în așa fel încît să aibă o valoare independentă, inclusiv valoarea unor factori formativi. În orice caz, personajele din păturile sociale superioare au avut exclusiv menirea de a corespunde, fiecare în parte, acestei poziții înalte, care se referă nu la individualitate, ci la societate, nu la aptitudini, ci la mentalitate, nu la sentiment sau la realizări, ci la ținută, nu la profunzime, ci la grație, la eleganță, la frumusețe, nu la felul intim de a fi, ci la aparențele exterioare, nu la conținutul sufletesc, ci la ordinea și formele vizibile. Insul putea fi oricum ar fi fost — Goethe observa desigur caracteristicile speciale ale fiecărei persoane din nobilime considerate în parte, dar el nu punea preț pe ele luate ca atare, dacă nu cumva coborau sub nivelul general al aristocrației, sau nu tulburau prin pura lor individualitate distinsa structură de ansamblu. Căci, dacă în păturile sociale mai joase valoarea rezidă abia în individualitate, în realizări, în personalități, exigențele superioare în ceea ce privește demnitatea, ținuta și mentalitatea impuse membrilor aristocrației constituie prin ele însele

rangul și noblețea, o valoare în sine, iar cine respectă corespunzător poziției sociale aceste exigențe nu mai are nevoie de nici un adaos și de nici un exces individual. În sfera aristocrației, cerințele morale (*noblesse oblige* : pentru Goethe, deviza exprimă nu numai o cerință socială, ci și una etică) se află atît de sus, încît trebuie să fii cineva, ca să le poți măcar satisface. Noblețea înțeleasă astfel reprezintă pentru Goethe în aceeași măsură o obligație, ca și un drept, iar cine i se conformează ca obligație este îndreptățit să se lepede de propria-i individualitate, situîndu-se mai presus de necesitatea unor realizări personale deosebite. Cine-și îndeplinește bine îndatoririle ce-i revin o dată cu funcția de rege are, datorită nivelului înalt al acestor îndatoriri și chiar dacă nu e nimic altceva decît un rege bun, chiar dacă se dizolvă pe de-a-ntregul în funcția lui, o valoare ce-l ridică mai presus de cerința de a poseda particularități deosebite. Pe planurile superioare, valoarea și cerințele constau în „a rămîne la nivelul lor“, nu în „a le depăși“, și, cu cît treapta originii și a obligațiilor, pe care se află cineva, este mai înaltă, cu atît mai puțin are nevoie acela de a se *evidenția* prin realizări individuale, de a se face remarcat, cu atît mai mult este el purtător al orînduiei, al indiciilor orînduiei, cu atît mai mult valoarea lui se bazează pe ansamblul din care face parte cu vrednicie.

Cam așa a apreciat Goethe societatea bună, din momentul în care a început să aibă a face cu ea la Weimar, acomodîndu-i-se, iar rezultatele acestei aprecieri apar în modul cum sînt zugrăviți în tabloul său social membrii aristocrației. Nici femeile din nobilime nu au chipuri proprii în *Misiunea teatrală a lui Wilhelm Meister* : ele repre-

zintă o prezență amabilă și grațioasă, mai mult decît niște persoane cu asemenea însușiri. Abia în *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* Goethe a încercat să le dea densitate și contururi personale în această atmosferă generală, dar nici acolo cu vreun succes, așa cum a reușit s-o facă în cazul figurilor din păturile sociale mai joase, mai aproape de pămînt, unde personajele, ca să *existe*, trebuiau să se evidențieze ca atare, sau prin realizări, ori prin profesie, unde caracterul nu era ridicat la altitudinea unui rang. Nobilimea este condiționată în sine prin caracter și profesiune într-o măsură mai mică decît burghezia sau boema, fiind, ca atare, mai puțin caracteristică, iar femeile încă mai puțin condiționate decît bărbații : acesta este motivul pentru care aristocratele din *Misiunea teatrală a lui Wilhelm Meister* sînt niște simple scheme frumoase, care ne informează despre o atmosferă trăită cu o foarte mare limpezime, dar nu au o individualitate trăită cu limpezime.

Puntea de legătură dintre lumea boemă și lumea aristocrației e reprezentată — în afară de Wilhelm Meister, care receptează în persoana sa totul și care face această legătură din interior — de către un personaj ce-o întruchipează din exterior : Jarno, secretarul contelui, aproape singurul caracter bărbătesc din întreg romanul, individualizat din unghiul de vedere al spiritului, nu din acela al destinului sau al profesiei. Este un bărbat cu o minte superioară, care nu aparține nici uneia din cele două lumi, care intervine în lumea teatrului cu o matură cultură și cu spirit critic — el îi mijlocește lui Wilhelm Meister contactul decisiv cu Shakespeare —, care e părtaș la viața lumii aristocratice prin funcție și activitate, nelegat de nimic, necesar pretutindeni,

dar privind lumea de sus, ca pe o scenă a persoanei sale ce se bizuie în esență pe utilizarea rațiunii, forța lui sufletească dominantă, aproape singura dezvoltată. Jarno face parte din seria caracterelor 'mefistofelice' — definiție care precizează mai mult o preponderență a rațiunii față de celelalte forțe sufletești și, eventual, o anumită răceală, nu atât o fire propriu-zis rea sau satanică. Este observatorul, criticul, cel ce privește de sus toate categoriile de oameni și mersul lumii, fără a se dedica, sufletește sau din obligație, vreunui lucru, deosebindu-se de „egoist” prin însăși rațiunea lui cu zborul liber, deoarece nu rîvnește nimic pentru sine, în afară tocmai de libertatea rațiunii și a observației. Este rece, dar nu rău, nu iubește, dar are conștiință, ca unul care vrea nu numai să se folosească de lucruri, ci și să le cunoască ; ca atare, e cercetătorul înăscut, calitate ce-și justifică apariția de mai târziu din *Anii de drumetrie ai lui Wilhelm Meister*, unde se numește Montan, e mizantrop, nu face altceva decît să întreprindă cercetări și se simte la el acasă doar printre fenomenele și legile naturii. În *Misiunea teatrală a lui Wilhelm Meister*, personajul n-a tras încă această ultimă consecință a rațiunii sale, iar domeniul de explorare a rațiunii lui e oferit deocamdată de oameni și de îndeletnicirile lor. Jarno a împrumutat ceva din însușirile lui Merck, și poate că modelul acesta cu muchii tăioase de observator ce înțelege totul, aflat de asemenea, prin spiritul său, pe o poziție superioară sau intermediară față de societate, va fi fost de folos pentru claritatea și plasticitatea personajului. Așa cum în *Misiunea teatrală a lui Wilhelm Meister* Jarno constituie puntea de legătură dintre boemă și aristocrație, așa cum el amplifică pen-

tru Wilhelm și pe plan estetic lumea pînă la dimensiunile ei reale, mijlocindu-i cunoașterea lui Shakespeare, tot astfel formează și puntea de legătură dintre *Misiunea teatrală a lui Wilhelm Meister* și *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, acolo unde formarea lui Wilhelm se smulge din aventurile și pasiunile involuntare, ca să continue pe o treaptă mai înaltă și sub conducerea deliberată a unor oameni superiori spiritualicește. Printre aceștia, Jarno este cel dintîi care-i iese în întîmpinare, exercitîndu-și asupra lui înrîurirea, concomitent cu lumea aristocratică, îndepărtată, încă abia presimțită, a contesei și a Nataliei, este singurul care-i iese în cale încă din *Misiunea teatrală a lui Wilhelm Meister*. Rațiunea lui Jarno este cel dintîi principiu formativ *conștient* care acționează asupra lui Wilhelm și-l influențează. Cu Jarno, limitata lui misiune teatrală încetează și încep anii săi de ucenicie, în direcția formării umane generale într-o lume mai largă.

ITALIA

În cei zece ani petrecuți la Weimar, Goethe învățase să se autoîngrădească ; autoformarea de care avea nevoie și la care reflecta n-o obținuse încă, deși dragostea pentru Charlotte von Stein îi înlesnise calea în direcția dorită. Ceea ce cîștigase pe planul deprinderilor și al cunoștințelor plătise cu renunțarea la dezvoltarea liberă a geniului și a naturii sale, iar certitudinea sporită în ceea ce privește lumea, dominarea lucrurilor nu-i tăiau pericolul de a vedea germenul esenței sale închir-

cindu-se, dacă, folosit și fragmentat prin stăpînirea unei sfere de lucruri variate, dar în fond mărunte și nu pe măsura forțelor sale creatoare, n-ar fi fost regenerat în lumea largă, printr-un orizont mai vast, prin contemplarea unei realități superioare. Cît de puțin se dezobișnuise de geniul și titanismul său, în ciuda oricărei autodisCIPLINE, o arată modul cum a conceput *Ifigenia în Taurida* și *Torquato Tasso*. Ceea ce găsisese la Weimar era diversitatea, privirea de ansamblu și practica, ceea ce îi mai trebuiau erau frumusețea și măreția. Nevoia de frumusețe fusese probabil motivul pentru care o adorase exagerat pe Charlotte von Stein ; setea de măreție nu și-o putea stinge cu ajutorul istoriei și al fanteziei, el, omul simțurilor, lacom să vadă, și cu cît învățase mai bine cele ce puteau fi învățate la Weimar (și uitase), cu atît mai insuportabil devenea pentru el dezacordul dintre tainicele lui forțe creatoare și lumea înconjurătoare din care le hrănea, din care trebuia să le dea de lucru.

După zece ani de ședere la Weimar nu mai avea ce să învețe, ci doar să piardă. Rutina socială și-o însușise, „ceea ce era important“ în societate înțelesese și se încadraseră în orînduiri acesteia (romanul *Misiunea teatrală a lui Wilhelm Meister* constituie el însuși o dovadă a unei asemenea înțelegeri timpurii), căile spre științele naturii și le deschisese în multe direcții : acum nu mai putea fi vorba pentru el decît de prelucrarea bogatelor experiențe acumulate, de atingerea țelului cunoscut, ori tocmai acum ajunsese la un punct mort în toate privințele. La Weimar anume învățase ce reprezintă propriu-zis lumea dinafară, în opoziție cu forul intim al omului, se duminise ce îndatoriri îi impunea această lume și de ce mijloace avea

nevoie ca să le facă față. Dacă ar fi fost un om cu o fire filozofică și contemplativă, sau omul esențialmente practic, s-ar fi putut simți liniștit o dată ce ajunsese la această cunoaștere și deprindere. Dar natura lui nu era orientată în direcția cunoașterii de dragul cunoașterii, nici a faptei de dragul faptei. Ceea ce-l deosebește de toți contemporanii săi germani (pentru care un mediu și o poziție ca acelea ale lui Goethe la Weimar ar fi fost suficiente pentru dezvoltarea și satisfacerea lor) constă în aceea că el era un *creator* de mare anvergură. Această caracterizare precizează pe de o parte că era dominat de imboldul de a transforma în plăsmuiri toate impresiile puternice, corespunzător mișcărilor foarte vii ale forului său intim, iar pe de alta că avea nevoie de o vedere largă în exterior. După ce se deprinsese la Weimar cu obiectivarea, putea cu atât mai puțin să-și țeară din forul său lăuntric o lume de vis. Avea nevoie mai mult decât oricând de controlarea și confirmarea viziunilor sale cu ajutorul lumii dinafară, dorea mai mult decât oricând să-și formeze o imagine a lumii justificată obiectiv.

Marile proiecte eroice din tinerețe se hrăniseră doar din propria-i substanță viguroasă și-și obținuseră stilul grandios din noutatea impresiei ce-o făcuse asupra unei inimi atât de mari ciocnirea cu realitatea. Această exprimare necondiționată a propriului eu și-o interzisese la Weimar Goethe însuși ; realitatea ca un întreg, ca un element opus eului îi devenise familiară : așadar, din aceste două izvoare nu mai putea să curgă pentru el fluviul unor mari creații. Câtă vreme mai avusesese de *învățat* în cercurile Weimarului, fusese ocupat, iar în timp ce-și însușea noul material oferit de lume nu-și dăduse seama de prăpastia

dintre eul său și această lume. Îndată însă ce și-o însușise, l-a năpădit o profundă și mereu crescîndă nemulțumire, o nouă formă a foamei faustice. Nici Weimarul nu era o clipă căreia să-i poată spune : „Rămîi deci“.

Nemaifiind în situația de a se mulțumi cu simpla manifestare a marelui său eu, nemaizbutind să găsească la Weimar mase și iarăși mase grandioase, corespunzătoare forțelor lui, nesăturat și neîmplinit nici în dragoste, ci doar deprins cu măsura și domolit, împins de știință doar mai departe nu și mai sus, ocupat și înmlădiat de practică, dar nu și înălțat, bogat ca poet în motive de conflicte, dar fără soluție, trudind ca artist plastic asupra unor obiecte limitate și idilice, prizonier al unei tehnici stătute, Goethe și-a întors nerăbdător privirea spre o realitate care să fie în același timp adevărată și vastă, mare și cristalizată în forme, firească și elevată, o realitate care, cu prezența rotunjită a lucrurilor, să satisfacă totodată exigențele unui suflet superior și simțurile lui pretențioase. O asemenea lume care-i plutea în minte încă din copilărie era Italia, în special Roma. Ceea ce l-a împins spre Italia, cu o asemenea febră, încît „în cele din urmă nu mai putea să privească fără chin nici o carte sau un tablou italian“, a fost contradicția, devenită insuportabilă, dintre sufletul său mare și mediul strîmt. Această contradicție i-a făcut sufletul nerăbdător pînă la confuzie ; în orice caz și-a pierdut siguranța de sine, nemaștiind cum trebuia să-și folosească puterile. A putea prea mult pentru o situație dată însemnează aproape același lucru cu a putea prea puțin, vederea prea ascuțită stînjește claritatea aproape tot atît cît o privire tulbure, așa că nu trebuie să ne mirăm dacă în lunile

dinaintea fugii în Italia aflăm aproape aceleași tînguiri în legătură cu starea de confuzie și deprimare ca în perioada wertheriană. Ceea ce spera Goethe să regăsească în *Italia* era așadar echilibrul dintre marile lui cerințe și marile teme, un stil grandios al tuturor celor oferite privirii, o natură vastă și bogată în forme, cu contururi clare, și o artă care să-l înfățișeze pe om neîmpopoțonat și neînzorzonat, în proporții nobile și cu o atitudine liberă, ca un chip desăvîrșit, în stare de repaos și în mișcare, apoi moravuri și tipuri mai firești, mai atente față de simțire și mai plăcute, o cultură care se dezvolta nu luptînd împotriva naturii, ci laolaltă cu ea și prin ea.

Ceea ce Goethe nu *căuta* sau, cel puțin, ceea ce căuta în ultimul rînd în Italia (dar ceea ce călătorul german de mijloc din acele vremuri căuta de cele mai multe ori acolo, cu cartea lui Archenholtz¹ în mînă) erau amintirile istorice, însoțite de gînduri mai mult sau mai puțin mișcătoare despre trecerea timpului — adică ceea ce Jakob Burckhardt numește sentimentalismul ruinelor —, apoi comparații și aprecieri de valoare, politice sau sociale, ori reflecții literare, intelectuale, estetice și filozofice. Goethe voia să *vadă*, nu să simtă și nici chiar să afle motive de elevație; să vadă: aceasta era calea pentru împăcarea eului cu lumea — prin ochi, cel ce privea, eul, se contopea cu cele văzute, cu lumea. Iar ochiului său solar îi lipsea la Weimar un soare corespunzător. Ochiul lui era

¹ *Johann Wilhelm von Archenholtz* (1743—1812) — autor al cărții *Anglia și Italia*, în care admirația excesivă față de prima țară se conjugă cu desconsiderarea celei de-a doua. Lucrarea lui Archenholtz este citată și de Goethe în *Călătorie în Italia*.

un recipient care putea fi umplut pînă sus abia în Italia.

Ceea ce *a adus* cu sine în Italia, ca mijloace pozitive, pentru a lua în stăpînire lumea cea nouă — în afară de pornirile negative : nostalgia, nevoia, cerința — a fost mai întîi o desăvîrșită cultivare a simțurilor, îndeosebi a văzului, ca simț central al său, așadar a ochiului ca organ reprezentativ pentru întregu-i corp, în același timp capabil să îmbrățișeze un spațiu vast, să pătrundă în profunzime și foarte sensibil, apoi o capacitate de interiorizare delicată și viguroasă, aptă să îndrumeze pînă în adînc orice impresie exterioară și să o preschimbe într-o nouă viață, să transforme priveliștile în trăiri și emoție, să stăpînească sufletește orice material senzorial, în sfîrșit un spirit sigur și luminos, ordonat în noțiuni și în măsură să distrugă infailibil esențialul de accidental, autenticul de fals, excepția de regulă, tipul de cazul particular, raporturile de subordonare și de coordonare. Înzestrat astfel ca artist, ca poet și cercetător, Goethe a ajuns în multdorită și slăvita țară.

Cu toate acestea poetul a întreprins călătoria în Italia ca un om dornic în primul rînd să vadă și să-și educe ochiul : numai dacă ținem seama de lucrul acesta, vom înțelege rezultatele călătoriei și modul în care a operat selecția în cadrul cercului de experiențe din Italia. Încă de la Weimar, educarea ochiului, perceperea senzorială corectă a realității, a obiectelor îi oferă un leac sigur împotriva capriciilor, a lipsei de măsură, a exaltării, dar abia în Italia i-au ieșit în întîmpinare obiecte care meritau să fie privite. Abia aici urma să i se deschidă întregul domeniu al artelor plastice. Tipuri omenești și peisaje sub o lumină domoală,

cu contururi estompate, o țară de coline ca niște talazuri, forme tranzitorii și culori amestecate de tot felul, acestea fuseseră priveliștile cu care trebuiseră să se mulțumească pînă acum ochii săi însetați de forme — natura pe care o avea în juru-i era (pentru a-i folosi propria expresie) una ondulatorie. Marea artă a antichității și a Renașterii o cunoștea din reproduceri în ghips, copii și gravuri, îndestul ca abia să dorească s-o vadă în înfățișarea ei vie și să resimtă depărtarea de ea ca o lipsă insuportabilă. Marele vestitor al splendorii acestei arte, Winckelmann, și-a avut partea de contribuție în a-l convinge că în Italia îl așteaptă o revelație și o mîntuire.

Receptivității pentru artă a spiritului lui Goethe i s-a adăugat tendința *productivă*, dorința de a capta chipurile și mișcările lumii vizibile nu numai prin cuvînt, ci și prin material vizual, prin lîinii și culori, ca lumină și umbră. Această tendință productivă, care l-a făcut să creadă o vreme într-o dualitate a talentelor sale, nu poate fi pusă pe seama unui dar de creator înăscut: ceea ce-i lipsește lui Goethe ca pictor și desenator este tocmai *stilul* propriu, trăsătura de neconfundat care să permită identificarea fiecărei foi ca fiind goetheană. Lucrul acesta este cu atît mai izbitor, cu cît el nu era un cîrpaci, ci un meșter de o iscusință mai presus de medie care, cel puțin în Italia, și-a însușit pe deplin dibăcia tehnică. Goethe, care nu putea așterne nici măcar un rînd ocazional fără ca acesta să-i poarte cu mai mult sau mai puțin relief caracterul, nu reușea, oricît s-ar fi străduit, să realizeze un desen pe care, în ciuda talentului remarcabil, să-l poți califica drept goethean. Ce însemnează oare la un spirit atît de sever și de onest cu sine însuși, în econo-

mia existenței lui, această înclinație și practicare atît de obstinată, atît de neobosită și de îndelungată a artei plastice, chiar atunci cînd nu mai putea să spere că va ajunge în această direcție la măiestrie ? Răspunsul ni-l oferă însăși *lipsa de caracter specific* a desenelor sale : pictura și desenul sînt la el premergătorul cel mai viguros, accentuarea cea mai decisivă a dorinței sale de aplicare la obiect, pe care n-ar fi putut-o obține niciodată în materialul geniului, limba. Căci limba este un material care aparține ca atare subiectului, neputînd fi separat de subiect, linia și culoarea nu sînt apriori subiective, nu sînt nici măcar material omenesc, ci material al obiectelor. Cînd Goethe voia să fie singur cu lucrurile, să fixeze lucrurile independent de eu, trebuia să recurgă la un material de asemenea specific lucrurilor, iar acesta consta în culoare și linie. E drept, și în acest domeniu poetul se știa dependent de modul său de a-și reprezenta și de a vedea lumea obiectivă, dependență de care nici nu dorea să se desprindă, dar, cel puțin, obiectele ședeau nemișcate în fața ochilor săi, erau pentru ochii săi culoare și linie, erau așadar identice cu materialul său obiectiv, în vreme ce cuvîntul necesita o transformare sufletească, un simbol subiectiv pentru obiecte. Iar cuvîntul nu-i oferea niciodată lucrurile sau imaginile lucrurilor, ci impresii, sentimente, reprezentări, idei, ca transformări sufletești ale lucrurilor. El însă voia să rețină *lucruri*.

Oricît de puțin ar însemna așadar desenele lui Goethe ca atare — în ciuda încercărilor recente de a-l preamări pe Goethe și ca artist plastic —, eforturile sale de a-și exprima năzuința spre o obiectivitate cît mai clară cu putință sînt cu atît mai importante. Acționînd subteran, aceste efor-

turi i-au fost de folos tocmai ca poet ; claritatea stilului său clasic nu-i este atât înăscută, cât deprinsă datorită obiceiului, practicat ani întregi, de a capta cu ochiul lucrurile, ferm și limpede, cu contururile, umbrele și perspectivele lor și de a le imprima în reprezentarea interioară, de a nu se mulțumi cu noțiunea vagă de copac sau casă, ci de a înregistra în memorie forma precisă a acestui sau a acelui copac, cu toate detaliile lucrurilor reale văzute. Stilul lui Goethe nu poate fi imaginat fără o asemenea memorie saturată de imagini concrete, educată plastic. Puritatea, precizia, vizualitatea sigură a acestui stil au fost obținute de Goethe datorită eforturilor sale de a-și dezvolta calitățile de desenator, iar în această privință activitatea sa de desenator diletant a contribuit la realizarea celei mai desăvârșite măiestrii a prozei germane. Proza tânărului Goethe este de neîntrecut, prin bogăția, mobilitatea și interioritatea ei, dar ea redă mai curînd înfrîurirea lucrurilor asupra sufletului decît priveliștea lucrurilor înregistrată de ochi, mai mult forța decît chipul lor. Prin desen, Goethe s-a orientat din ce în ce mai mult, intenționat și conștient, dinspre proza impresionistă spre cea lineară, iar desenele sale, ca expresia cea mai decisă a tendinței spre obiectivare, ca manifestare nu atât a unui geniu înăscut, cât a unui instinct confuz pentru ceea ce îi trebuia și ca om și ca poet, au fost probabil primul, dacă nu și cel mai puternic imbold al fugii în Italia. Dorința, sau iluzia de a se desăvârși în artele plastice aveau nevoie de Italia încă mai imperios decît cerințele sale poetice, practice sau științifice, ori, mai curînd, toate aceste cerințe s-au slujit — amăgindu-se — de tendința spre artele plastice, spre a-l ademeni cît

mai presant pe Goethe să plece în Italia, pentru a-și obține acolo desăvîrșirea necesară și lor.

Căci Goethe a întreprins călătoria în Italia în-deosebi ca artist *plastic* în devenire. Cînd citim scrisorile și paginile de jurnal despre călătoria în Italia, așa cum au fost utilizate mai tîrziu în redactarea unei cărți, asamblate și comentate în perspectivă memorialistică¹, aproape reiese că tendința plastică propriu-zisă, pînă acum depășită doar întîmplător și exagerat de strădaniile poetice, practice și științifice, a trecut dintr-o dată în centrul existenței lui Goethe, devenind precumpănitoare pînă și față de calitatea sa de poet. În *Călătorie în Italia*, dezbaterile despre artă și opere de artă, descrierile de tablouri, statui, clădiri, relatările sfieiice și însuflețite despre progresele proprii și piedicile întîmpinate în studiul artei și în practica artistică ocupă spațiul de departe cel mai întins, și chiar cele narate de Goethe despre priveliști, peisaje, despre proiectele sale poetice sînt raportate iară și iară la arta plastică, la calitățile de desenator sau de pictor (pe vremea lui Goethe, acestea nu erau atît de separate ca astăzi), sau examinate din unghiul de vedere al arhitecturii și al compoziției. Cîteva exemple caracteristice : parcurgînd drumul de la Brenner pînă la Verona, prin munții Tirolului, el descrie peisajul :

„Răsărea luna, luminînd obiecte uriașe. Cîteva mori, între molizi foarte bătrîni, deasupra fluviului înspumat erau adevărați Everdingen² :“

¹ Cartea *Călătorie în Italia* a apărut în 1816—1817, după aproape douăzeci de ani de la întoarcerea lui Goethe din Italia (1788).

² *Allart van Everdingen* (1621—1675) — pictor olandez, autor de peisaje montane nordice.

Goethe vede de la bun început realitatea sub forma dată de un pictor olandez. Și, mai ales : „obiecte“ ! Să vezi stînci și rîuri, în prezența lor vie, ca pure materiale picturale — aceasta e orice altceva decît trăirea unui poet, a unui poet care a putut scrie versurile :

Fugi vuind, iubite rîu...

Mai departe, la Bozen :

„Cozile legate sus ale femeilor, pieptul gol și surtucele ușoare ale bărbaților, boii arătoși pe care aceștia îi mîină de la tîrg spre casă, măgărușii împovărați, totul e o compoziție de Heinrich Roos însuflețită de o mișcare vie“.

Ceea ce îi vine în primul rînd în minte la un tîrg de vite este un pictor animalier. Datinile vii, peisajul liber se contractă pentru Goethe în motive de artă plastică. În orice caz, el e mîndru, ca de un vechi dar al său, să privească lumea cu ochii aceluia pictor ale cărui tablouri l-au impresionat de curînd.

Dar Goethe nu găsește în natura liberă doar motive prestabilite, păstrate în memorie, aproape în felul preacultivaților esteți de astăzi, care văd realitatea numai cu ochii pictorilor mai vechi și receptează formele naturii numai în tipare date. Mai important și într-un sens mai profund goethean este modul în care el deduce geneza anumitor forme artistice din observarea nemijlocită a deprinderilor sau a evenimentelor din viața poporului : astfel, la Verona observă cum forma

¹ *Heinrich Roos* (1631—1685) — pictor animalier și peisagist, ale cărui lucrări îi erau desigur cunoscute lui Goethe de la Frankfurt, unde artistul a locuit vreme îndelungată.

artistică a amfiteatrului se dezvoltă corespunzător aspectului naturii. Aici se vedește aceeași privire pătrunzătoare, care vede în forma finită procesul de devenire, care derivă din fenomenul natural o formă artistică, privire pe care o admirăm în studierea de către Goethe a naturii, îndeosebi în teoria metamorfozei. Așa cum acolo ia în considerație planta originară aflată într-un proces de devenire, tot astfel aici are în vedere forma originară ce-a dus prin devenire la aceea a amfiteatrului. Exemple similare se găsesc cu duzinile — să mai cităm doar felul în care jocul cu mingea al tinerilor italieni îi evocă plastica greacă. Aceste exemple sînt dovezi ale alcătuirii specific plastice a ochiului lui Goethe, pentru care datini, peisaj, întîmplare își pierdeau din importanța lor independentă și trebuiau să plătească tribut artei plastice, devenind din viață proprie „obiect“ sau „motiv“. În ce măsură geniul cel mai intim al lui Goethe, cel poetic, era implicat în această tendință plastică, ne-o arată cele spuse de el despre tabloul sfintei Agatha, anume : că n-ar dori să pună în gura Ifigeniei sale ceea ce nu ar fi pe potriva acestei sfinte din pictură. În așa măsură se deprinsese să transforme mișcările sufletești în forme văzute, să preschimbe impresiile vizuale în reprezentare plastică. Goethe voia să vadă cu orice preț și să pună stăpînire cu orice preț pe cele văzute, să și le însușească intim, să le rețină și să și le imprime într-un mod de neșters : în acest scop, trebuia să le sistematizeze, să le sesizeze punctul esențial, să le compare cu altele, să le categorisească în funcție de ele, pe scurt să realizeze ceea ce pictorul numește compoziție. Întrucît însă era mai mult pictor învățacel decît maestru, principiile compoziționale ale maestrilor

mai vechi i se impuneau rațional adesea în defavoarea *realității* văzute, diletantul continuând să privească cu ajutorul unor ochi mai exersați decît ai săi.

Această proiectare eclectică și amatoristă a cunoștințelor de istorie a artei asupra realității s-a diminuat desigur în măsura în care Goethe răzbătea mai adînc în Italia, iar privirea lui căpăta lărgime și profunzime în receptarea marilor artiști și a marilor opere, în special ale anticilor, ale lui Rafael și Michelangelo. Aici nu mai avea nevoie să limiteze natura conform modului manierist de a vedea al peisagiștilor ce-i erau familiari ; lumea cea mare a artei se afla în realitate în fața ochilor săi ca o a doua geneză, totodată sporind și clarificînd realitatea, în vreme ce-i revela principiile oarecum umanizate ale plăsmuirii. Aceasta s-a întîmplat la Roma. Acolo se afla, cum el însuși o spune, laolaltă, la îndemînă și în plină libertate tot ceea ce fiecare artist în parte ar fi trebuit să acumuleze cu trudă. Acolo avea să practice „contemplarea a ceea ce s-ar putea numi în sensul cel mai înalt actualitatea tărîmului clasic, anume convingerea spirituală concretă că aici se afla, se află și se va afla măreția“.

A descoperi, a tălmăci, a înfățișa natura în artă, arta în natură — iată un exercițiu în care nici un alt loc din lume nu l-ar fi stimulat în aceeași măsură ca Roma, deoarece aici nici natura însăși nu dădea la iveală produse sălbatice, încîlcite, luxuriante, ci peisaje, priveliști și chiar plante din capul locului oarecum stilizate, arhitecturale, monumentale. Opoziția, lupta împotriva naturii, pe care se sprijină propriu-zis în Nord orice cultură, era sau părea aici anulată. Cultura și manifestarea ei supremă, arta marilor maeștri, erau parcă

o prelungire pe plan uman a forțelor constructive și motrice ale naturii. Unitatea interioară dintre cele două forțe spirituale fundamentale, imboldul plăsmuitor și cel vital, impulsul spre artă și atracția spre natură, care fuseseră pînă aici în dezacord, spre chinul lui, și a căror armonie constituiseră presentimentul și năzuința sa — această unitate a fost trăită de Goethe cu o deplină desfătare și cu entuziasm abia la Roma, prin contemplarea naturii romane și a artei adunate acolo.

Căci ce altceva fusese lupta dintre titanismul și umanitatea sa, dintre pasiune și măsură decît o formă a luptei dintre natură și cultură, dintre excesul vital și dorința de formare ? Această luptă din forul său intim o găsisse Goethe și în exterior și căutase de timpuriu un principiu comun pentru artă și natură. Crezuse a fi găsit unul în Spinoza, iar a privi natura ca plăsmuitoare îi devenise ceva familiar și prin cercetarea ei. În Italia, claritatea superioară și desăvîrșirea senzorială vădită și de formele naturii, contururile arhitectonice ale cîmpiilor și ale munților, luminozitatea deplină a culorilor, stilizarea plantelor i-au adus în fața ochilor rîvnita comunitate dintre principiile naturii și ale artei. Ceea ce dorise din tinerețe, ceea ce simțise confuz și intuitiv începînd din anii petrecuți la Weimar vedea aici și, privind, își dădea seama : gîndirea sa era contemplație, cunoașterea sa era percepere, trăire vizuală, nu cugetare și concluzie logică, ci o pătrundere a privirii de la aspectele cele mai concrete spre cele mai spirituale, de la produsul finit spre procesul de devenire, de la formă spre forța modelatoare, fie că era vorba de creșterea lipsită de conștiință a naturilor organice, fie de plăsmuirea conștientă a operelor de artă.

Nu întâmplător, cuvîntul preferat al lui Goethe pentru ideile sale, pentru gîndurile și descoperirile fertile era *aperçu*, cu sensul de observare, sesizare : utilizarea cu acest sens a cuvîntului lămurește faptul că pentru el gîndirea era o chestiune a simțurilor, în primul rînd a ochilor. Goethe lasă să se înțeleagă în repetate rînduri că în Italia i s-a impus un principiu : „să interpreteze operele de artă și să caute a înțelege sintetic ceea ce de la reînvierea artei artiștii și cunoscătorii au căutat și au studiat fragmentar“. „La drept vorbind e un ou al lui Columb.“ De fapt, el nu exprimă acest principiu ca atare, ci și-l tănuiește ca pe un secret, dar îl putem deduce oarecum, folosind două puncte de plecare : convingerea sa, declarată explicit, referitoare la dependența dintre artă și natură, convingere despre care ajunge inevitabil să vorbească, îndată ce pare a destăinui ca în șoaptă amintitul principiu, apoi aplicarea acesteia, mai tîrziu, la interpretarea operelor de artă, cum ar fi „Cina cea de taină“ a lui Leonardo da Vinci, „Triumful lui Iuliu Cezar“ de Mantegna ¹, grupul lui Laocoon.

„Un lucru e sigur — scrie Goethe, făcînd aluzie la principiul de mai sus — artiștii cei vechi au avut cunoștințe tot atît de întinse despre natură și o noțiune tot atît de precisă despre ceea ce poate fi reprezentat și cum trebuie reprezentat, ca și Homer. Din păcate, numărul operelor de artă de prima mînă e destul de mic... Cînd însă le vezi pe acestea, nu ai nimic altceva de dorit decît să le înțelegi bine și apoi să pleci în pace. Aceste superioare opere de artă au fost realizate de oameni la fel ca operele supreme ale naturii,

¹ *Andrea Mantegna* (1431—1506) — pictor și gravor italian, unul dintre deschizătorii de drum ai Renașterii.

după legi adevărate și naturale. Tot ceea ce e arbitrar, tot ceea ce e orgoliu piere : aici este vorba de necesitate, de Dumnezeu.“

În aceste fraze se află germenele teoriei despre artă a lui Goethe, pe care n-a cristalizat-o niciodată ca sistem, ci doar a folosit-o fragmentar în aplicații. Citatul ne pune pe urmele principiului, ale „cheii de boltă“ mînuite de el pentru desfăcarea operelor de artă. A găsit acest principiu căutînd momentul fertil, simbolic cînd a intervenit la artist imboldul creator înnăscut și maturizat printr-o cunoaștere perfectă a tehnicii și a obiectelor. Reprezentarea și concretizarea unui asemenea moment, fie trupesc, fie sufletesc, fie declanșat de un oarecare material artistic, cuvînt, piatră, culoare, linie au fost numite de Goethe *motiv*. Motivul aparține atît naturii, cît și artei, iar actul pe care-l captează și-l selectează dintre sute altele, pentru a-i da chip concret, este mai întîi un act al *naturii*, deoarece la baza lui se află o realitate încă informă, un instinct sau un stimul al vieții însăși : pe scurt, *motivul* este mai întîi o trăire, adică centrul natural al unui ansamblu de sentimente, opinii, idei. Cu cît mai multe sentimente, opinii, idei, cu cît mai mult material din realitatea lăuntrică și exterioară vor putea fi polarizate în jurul unui asemenea centru, cu atît mai bogat și mai fertil, cu atît mai simbolic va fi motivul.

De aceea, Goethe pune cel mai mare preț pe justa alegere a unui motiv, care să aibă un conținut de viață suficient și să fie apt pentru o dezvoltare armonioasă. De aceea respinge el toate cazurile speciale unilaterale, bătătoare la ochi sau lîncede, exagerate, violente, de aici profunda lui aversiune față de tablourile înfățișînd martiri sau

față de obiectele romantice supranaturale ori sub-spirituale. „Numai ceea ce este fertil e adevărat“ — iată maxima valabilă pentru el și în domeniul artei. În consecință, ceea ce accepta ca motiv era ceea ce putea fi reprezentat *senzorial* și resimțit ca o unitate vie, deoarece provenea dintr-o trăire unitară, cu alte cuvinte ceea ce înfățișa un „caz simbolic“ sau un „moment fertil“, ceea ce putea fi explicat în fiecare din părțile componente pornind dintr-un centru spiritual, ceea ce fusese îmbinat, în ciuda celei mai mari diversități a raporturilor, în perspectiva unei idei vizibile în tabloul însuși ; astfel, Goethe interpretează „Cina cea de taină“ a lui Leonardo da Vinci ca o iradiere a spuselor lui Christos concretizate în gest : „Este printre voi unul care mă va vinde“. Această spusă constituie momentul fertil care se întrupează în gesticulația tuturor celorlalte personaje din tablou. Tot astfel, momentul simbolic din grupul Laocoon este, după remarca lui Goethe, prima mușcătură a șarpelui întăritat. Se observă cu câtă grijă caută Goethe să explice, pornind de la momentul mușcăturii, poziția, mișcarea, gruparea, expresia sufletească a celor trei personaje, cum argumentează *necesitatea* tocmai a acestui moment ca fiind singurul artistic, a acestei poziții a corpurilor ca fiind singura ce-a putut declanșa mișcările, argumentare în cursul căreia analizează alte posibilități și regroupează și critică opera conform lor. Pentru Goethe, momentul fertil este așadar germenul din care crește opera de artă : în momentul fertil se află realitatea operei, aceasta este încă simplă realitate, simplă natură. Abia în vreme ce pătrunde în acest material fericit, rodnic, instinctul creator transformă realitatea în nece-

sitate, natura motivului în artă, bogăția empirică a materialului în îmbinarea simbolică a formei.

Trăirea, motivul, momentul fertil aparțin la origine *naturii*, ca fenomen primar, cu alte cuvinte constituie un element indivizibil al lumii aparente, care se transformă însă în artă prin reunirea cu instinctul creator al omului. Raportul dintre instinctul creator al omului și trăire, motiv, moment este similar cu raportul dintre imboldul formativ al naturii și materialitatea plantei. Și în privința aceasta fenomenul artistic era pentru Goethe ceva analog cu fenomenul natural. Un enigmatic factor spiritual, divin, plăsmuitor ia în posesie un material, transformînd materialul, se exprimă vizual pe el însuși, condiționînd și organizînd materialul, se condiționează și se organizează pe el însuși, luînd o formă individuală, impunîndu-și îngrădiri individuale, devenind *vizibil* revelă totodată o lege generală.

Această interacțiune dintre material și impulsul formativ, dintre chip și mișcare, dintre creație și condiționare constituie principiul comun atît naturii, cît și artei, pe care l-a descoperit și aplicat Goethe în contemplarea artei. De aici trebuie derivate noțiunile sale de motiv, de moment fertil, de caz simbolic, pe acest principiu se bazează cerințele sale privitoare la compoziția, adevărul, necesitatea, frumusețea unei opere de artă. Din unghiul de vedere al naturii, *compoziția* este unitatea trăirii, din cel al artei, diversitatea, dominarea și privirea de ansamblu asupra organizării senzoriale. Din unghiul de vedere al naturii, *adevărul* este sentimentul viu al motivului ce urmează să fie reprezentat, din cel al artei, puritatea și întruparea limpede a celor simțite. Din unghiul de vedere al naturii, *necesitatea* este constrîngerea

creatoare care alege tocmai acest motiv și nu altul, concordanța intimă dintre trăire și instinctul creator în fiecare caz în parte, din cel al artei, concordanța dintre mijloacele senzoriale de expresie și conținutul trăirii, ideea operei de artă. *Frumusețea* însă este obținută acolo unde pare anulată opoziția dintre ceea ce e rezultatul unei creșteri și ceea ce e făcut, dintre trăire și tehnică, dintre gustul individual al artistului plastic și legitatea supraindividuală a naturii. Pe toate celelalte trepte ce duc spre culmea frumuseții artistice desăvârșite acționează, ca stimulent artistic, contradicția dintre materia provenită din natură a operei de artă și imboldul plăsmuitor al artistului, lupta dintre libertatea și selectarea artistică, pe de o parte, masa și constrângerea exercitată de material, pe de alta : pe treapta cea mai înaltă, frumusețea, sentimentul unei asemenea lupte pierdute, iar opera nu mai pare a fi produsul unui ins obligat să selecteze, luptînd cu trăirea și materialul, ci o auto-înfrățire nemijlocită a naturii, netulburată de individualitate, nestingherită de materialitate. Ai atunci impresia că natura își poate face vădită, de-a dreptul și pur, intenția, ca și cînd n-ar mai avea nevoie de un mijlocitor, care să trebuiască a-i trăi mai întîi ideea originară ca motiv, ci ideea originară s-ar înfrățea dintr-o dată simțurilor. Această iluzie, constînd în părerea că poți comunica direct cu natura fără mijlocirea unei persoane, i-a fost insuflată lui Goethe de puținele opere de artă de o valoare supremă, în primul rînd de statuile grecești și de picturile lui Rafael. Aici, culmea artei — chipul omenesc în stare de repaos și în mișcare — i se arăta ca pură existență sau în raport cu cele de-o seamă, epurată de proprietățile întîmplătoare ale materialului, precum și de

acelea ale sufletelor individuale, ca o „idee vizibilă a creației“ însăși, artiștii nefiind altceva decât organe executive ale naturii, nestingherite de însușiri și particularități personale.

Treptele ce duc spre această culme au fost descrise de Goethe în lucrarea sa *Simplă imitație a naturii, manieră, stil*. Prin simplă imitație a naturii, el înțelege dăruirea devotată și conștientă a văzului față de natura materială, copierea motivelor acesteia fără dorința de a le transforma dintr-o perspectivă personală, alegerea nedeliberată. Prin manieră înțelege supunerea, organizarea și selectarea materialului conform unei voințe creatoare personale ce se distinge printr-o tehnică perfectă și o trăire deosebită, așadar ceea ce astăzi s-ar numi notă, caracter, pecete personală. Prin stil înțelege dominarea atât a naturii materiale, cât și a personalității obstinate cu ajutorul înțelegerii desăvârșite a intențiilor naturii și stăpînirii desăvârșite a mijloacelor de expresie.

Cam acesta ar fi rezumatul teoriei lui Goethe asupra artei, așa cum și-a format-o în Italia și cum a lucrat la completarea ei de-a lungul întregii vieți, printr-un empirism amplu, sprijinit de prietenul pe care și l-a cîștigat în Italia, elvețianul Meyer¹, pictor și istoric de artă. Toate aprecierile sale artistice din cursul călătoriilor, lucrările și miscellaneele sale privitoare la istoria și teoria artei, îndeosebi cele publicate în cele două periodice ale amatorilor de artă din Weimar, *Propilee* și *Artă și antichitate*, în notele la viața lui Benvenuto Cellini și în biografiile aforistice ale lui Winckel-

¹ Heinrich Meyer („Kunstmeyer“) (1760—1832) era totodată și arheolog. Chemat la Weimar, a fost numit director al Academiei de desen.

mann și Hackert ¹, toate eforturile sale de politică artistică și de pedagogie artistică, de la activitatea de colecționar pînă la conferirea de premii și organizarea de expoziții la Weimar sînt aplicări ale criteriilor obținute în Italia. Cînd privea un tablou, Goethe se întreba mai întîi care îi era motivul înfățișat sau intenționat. Pentru a se edifica mai bine asupra acestuia, în multe cazuri făcea cercetări dincolo de opera existentă în fața lui, încercînd să afle din cercul său de viață, de cunoscuți și de îndatoriri ce factori condiționaseră sufletul artistului și mijloacele de expresie ce-i stătuseră la îndemînă : așa a procedat în cazul lui Cellini, al lui Hackert, îndeosebi însă al operelor arhitectonice. Aici, motivul era dat de necesitățile construcției, Goethe căutînd să explice formele arhitecturale prin formele naturii din care se constituiseră. Un exemplu constă în modul lui Goethe de a privi calea ce-a dus la realizarea amfiteatrului. Într-un mod similar, el vede teatrul din Taormina ca o construcție crescută din condițiile terenului. La contemplarea lucrărilor lui Palladio ², pe care-l admira, atrage atenția asupra conflictului dintre formele de artă date și funcțiile naturale ale construcției. Goethe este probabil cel dintîi om de cultură care a dat o noțiune clară asupra *funcției* naturale a mijloacelor artistice, de la rostul unei coloane, al unei grinzi menite să poarte, să sprijine, să separe sau să lege, pe scurt, care a recunoscut în formele artistice însușiri din natură. Și lucrul acesta poate fi dedus,

¹ Philip Hackert (1737—1807) — pictor apreciat în vremea lui Goethe.

² Andrea Palladio (1508—1580) — arhitect italian, reprezentant ilustru al Renașterii, constructor al unor biserici, palate și vile, autor al tratatului *Patru cărți de arhitectură* (1570).

conform celor spuse mai înainte, din noțiunea de motiv, ca un punct de coincidență dintre o funcție naturală și o soluție artistică. În pictură, Goethe a susținut o teorie similară a funcțiilor pentru culori, iar dorința de a sistematiza pe deplin o asemenea teorie, cu scopul de a pune capăt căutărilor empirice, a fost imboldul principal ce l-a făcut să se ocupe cu știința culorilor. Intenția sa a fost de a căuta în *natură* însăși condițiile ce produc, utilizează și distribuie culorile, convins că aici domnește o legitate pe care omul cu preocupări artistice trebuie s-o cunoască și s-o dezvolte. Capitolul pe care l-a scris despre efectul senzorial-moral al culorilor conține indicații pentru o asemenea teorie a funcțiilor culorii; în acest capitol, Goethe analizează valoarea de expresie sufletească atât a fiecărei culori în parte, cât și a alăturării lor — cu alte cuvinte, fundamentează și aici funcția artistică a unui mijloc pornind de la efecte și însușiri naturale.

Încă un exemplu de menționat în aceeași ordine de idei are drept scop să ne reamintească faptul că Goethe considera drept exploatare și interpretări artistice ale condițiilor date de natură, adică drept motive nu numai operele de artă și clădirile separate, ci și orașele întregi: descrierea pe care o face Venetiei existente ca pe a unui oraș ce urmează a fi construit. În special comparația, folosită acolo, despre copacii prea înghesuiți, este semnificativă pentru viziunea sinoptică a lui Goethe asupra formelor naturii și ale culturii. El explică pictura venețiană prin influențele și condițiile atmosferice. Că și pe planul *artei poetice* recunoștea în formele artei anumite însușiri naturale, că explica trăsături specifice ale artei pornind de la deprinderi culturale ne-o dovedește remarca sa

privitoare la ședința tribunalului din Veneția :
„Acum înțeleg mai bine lungile monoloage și multe discuții pro și contra din tragedia greacă. Atenienii ascultau cu încă mai multă plăcere vorbindu-se și se pricepeau încă mai bine în treaba asta decât italienii ; în fața locurilor de judecată, unde-și petreceau întreaga zi, aveau câte ceva de învățat“.

Același mod de a vedea care, în apropierea produsului artistic, se orientează, adică se întoarce înapoi spre germenul natural din care s-a dezvoltat acesta, fie el o necesitate, o însușire sau o înrîurire, l-a făcut apt să vadă în orice dat natural posibilitatea unei deveniri artistice, a stilizării, a utilizării arhitectonice. Același ochi care recunoștea în construcția fermă, în pictură, într-o coloană mișcarea unui om, organizarea succesivă a unei idei sau a unui sentiment, precum și sfera de viață sau de cultură ce constituia premisa acelei idei — același ochi vedea în activitatea și în moravurile orașelor și ale oamenilor de la țară moduri ferme, tipice, aproape stilizate ale mișcării și ale însușirilor trupești, în aventurile și întâmplările din cursul călătoriei motive de viață și de artă conturate, în liniile și culorile peisajelor tablouri cu o compoziție clară, în sfârșit, în stînci și plante legi și forme ale naturii, în care această artistă universală își supune și-și modifică propriile bogății.

În felul acesta, Goethe a străbătut Italia și Sicilia cu o privire dublă, atentă la toate amănuntele vizibile și la dependențele invizibile, o privire care vedea în artă natura, în natură arta și cerceta permanenta lor influență reciprocă, pătrunzînd de la cele trupești spre cele spirituale, de la chip spre acțiunea sau funcția plăsmuitoare, pînă

la granițele inexplorabilului, acolo unde, contemplînd, dar nu iscodind, venera în fenomenul originar de nesoluționat și de neexplicat, natura-dumnezeu propriu-zisă, în una dintre manifestările ei cele mai simple. Această privire dublă o posedă Goethe ca aptitudine încă de la venirea în Italia, dar abia aici s-a produs aplicarea fertilă, chiar confirmarea modului său de a vedea, și mai ales realitatea exterioară, căreia îi corespundea pe de-a-ntregul. Fără a enumera experiențele *luate în parte* ale călătoriei în Italia, care au avut consecințe în viața lui Goethe, care sînt într-un fel semnificative pentru biografia sa, ori rodnice și importante în sine, voi orîndui acum în cîteva mari grupe bogăția de amănunte, și anume nu numai pentru a aduce totul la un numitor comun, ci pentru a limpezi cauza și însemnătatea fiecărui amănunt în economia de ansamblu a vieții lui Goethe. Aceste grupe sînt : natura, cultura, arta, detaliile personale ; căci și pe cele din urmă poetul le-a tratat obiectiv, după cum primele trei erau totodată și trăiri personale. Goethe și-a făcut observațiile în Italia ca un colecționar. Conform cărui principiu a selectat și a orînduit o arată gruparea noastră. La aceasta se mai adaugă faptul că documentul istoric al călătoriei sale în Italia nu este o povestire organizată, ci o colecție de materiale înșiruite conform unor puncte de vedere pur cronologice și legate sumar prin priviri de ansamblu și reflecții generale dătînd dintr-o perioadă mai tîrzie decît aceea a trăirilor.

Unitatea sufletească și spirituală care leagă toate aceste amănunte ale călătoriei în Italia și care trebuie să se afle, în consecință, și la baza acestei grupări stabilite în lumina unor puncte de vedere

generale este ideea unei legi comune naturii și artei, care se revelează ochiului, simțul reprezentativ al omului, „simțul spiritual cel mai pur”. Omul, și anume omul care privește, ca intermediar, chiar ca unitate a celor două domenii, natura și arta, omul ca măsură a lucrurilor — această idee fundamentală a vechilor greci ne oferă cheia pentru toate experiențele din Italia ale lui Goethe. Intenția sa a fost să cuprindă toate amănunțele ce puteau fi în genere văzute, să le aprofundeze și să le interpreteze, punându-le de acord pe de o parte cu ansamblul imaginii sale asupra lumii, pe de alta cu nevoile proprii sale existențe. N-a vrut să se mulțumească nicăieri cu vorbe, nici măcar cu reprezentări, ci a dorit să pătrundă pretutindeni pînă la contemplarea exhaustivă a obiectelor în întreaga lor esență și în conexiunea lor.

NATURA

Goethe a apreciat natura cu ajutorul acestei unități de măsură, și anume mai întii practic, atît cît avea legătură cu studiul artei pe care-l întreprindea. Mînuindu-l, mijlocul a devenit pentru el scop în sine, cunoașterea celor oferite privirii l-a captivat, iar cele văzute nu i-au mai dat, conform înclinației sale, odihnă, pînă cînd nu le-a smuls o explicație, adică o perspectivă spre forțele și condiționările lor. Studiul chipului omenesc l-a dus din nou la anatomie, știință în care a urmat la Roma cursuri. Interesul pentru materialul sculptorilor l-a condus prin studiul diferitelor sorturi

de marmură mai profund spre mineralogie și geologie, deprinzându-l să considere că nu înțelege un peisaj, dacă n-a stabilit genetic așezarea straturilor terestre și montane, cursul apelor, structura terenului. Cum l-au îndrumat nevoile picturii spre optică sau spre teoria culorilor s-a arătat mai sus. Privirea peisagistului i-a atras atenția asupra formei și a mișcării norilor, ceea ce l-a făcut să adâncească și aici interpretarea pe jumătate poetică a mișcării aerului pînă la fundamentarea unei meteorologii științifice, căreia i s-a adăugat o teorie a formei atmosferei, tot așa cum osteologia și teoria culorilor sînt ramificările unei tendințe goetheene unice de a vedea totul ca fiind ceva simplu, divin la origine, capabil de mișcare și dezvoltare, condiționat de limite impuse de natura însăși, fie stimulat, fie stingherit, însă întotdeauna cristalizat în forme și transformat. Astfel a pus pe seama pămîntului — ideea i-a venit ca un *aperçu* încă în timpul călătoriei prin pasul Brenner — o mișcare inspiratorie și expiratorie, o sistolă și o diastolă (formularea acestei întregi teorii asupra naturii pornește în esență de la reprezentări) și a derivat de aici fenomenele meteorologice.

În privința aceasta este concludent pentru instinctul grecesc al lui Goethe faptul că în explicarea vremii nu căuta să se depărteze de pămînt spre spațiul cosmic, ci să raporteze toate fenomenele atmosferice la influențele terestre. „Să stea ferm și să privească aici în juru-i“ — era opinia lui și în acest caz. Considera pămîntul un fel de ființă vie de formă sferică, închisă în sine, avînd oarecum un organism propriu ca un trup și o atmosferă proprie, pe care o socotea că acționează și suferă conform unor norme proprii, fără inter-

venția arbitrară, exagerată și accidentală a spațiului cosmic incomensurabil și inform. Cu alte cuvinte : chiar și în observarea regnului anorganic din natură, a aerului și a rocilor, modul reprezentării sale era esențialmente condiționat de simțul trupesc propriu-zis ; și aici organismul omenesc, făptura limitată, închisă în sine, dar plină de lăuntrice forțe plâsmuitoare proprii, era pentru el unitatea de măsură, chiar imaginea fenomenelor.

Întreaga lui teorie a naturii este proiectarea în plan teoretic, aplicarea prin transfer la toate regnurile din natură a unui instinct ce-i fusese dat o dată cu trupul și care l-a îndrumat spre cercetările cele mai îndepărtate, iar acest instinct era tocmai cel grecesc, așa cum e formulat în expresia *ἄνθρωπος μέτρον*, în traducere : trupul este fundamentul cunoașterii noastre, sensul lumii ¹. Imposibilitatea lui Goethe de a-și imagina că la formarea Pământului a acționat o forță vulcanică, de a accepta influențele siderale asupra producerii fenomenelor meteorologice și de a admite, în teoria culorilor, o distribuție mecanică a culorilor, toate acestea decurg din același motiv pozitiv, rezidînd în simțul trupesc înzestrat cu o forță plâsmuitoare orientată către modelarea și transformarea succesivă. Goethe recunoștea, desigur fără plăcere, existența celor anorganice, dar nu putea să le trăiască și să admită influența lor asupra modului său de interpretare a fenomenelor, deoarece și în teoriile lui instinctul artistic trupesc acționa prea puternic.

¹ Expresia aparține filozofului grec Protagoras (c. 481—c.411 î.e.n.) și se traduce mai exact prin „omul este măsura tuturor lucrurilor“. Ideea este definitorie pentru antropocentrismul sofistilor care au formulat ideologia democrației sclavagiste ateniene.

Goethe nu gîdea cu creierul izolat, ci cu întregul corp, el aflîndu-se sub amintitul imperativ grecesc. Simţul său trupesc îl împiedica să accepte un Dumnezeu care ar impulsiona dinafară, făcînd ca universul întreg să se rotească în jurul degetului său. Simţul unei forţe plăsmuitoare lăuntrice, ea însăşi divină, care nu primea dinafară nici o lege, ci doar condiţionări şi material, îl împiedica să admită orice fel de interpretare teologică a fenomenelor din natură. Orice făptură era pentru el un scop în sine, aşa cum corpul sănătos are tendinţa firească de a se simţi o fiinţă ce creşte datorită unui impuls acţionînd spre exterior, nu una construită şi dezvoltată dinspre exterior.

Dacă simţul trupesc al lui Goethe avea atîta putere faţă de natura anorganică, încît îl făcea să aplice în meteorologie, în teoria culorilor şi în geologie moduri de interpretare organice, sau cel puţin să stabilească analogii, se înţelege că la el acasă se simţea cu adevărat abia în domeniul lumii organice, unde putea să exprime încă mai nestîngherit şi mai fără constrîngere în simboluri ştiinţifice simţul fundamental sădit în el prin însăşi natura lui. Teoria formării şi a transformării naturilor organice, care l-a condus ca botanist la descoperirea metamorfozei plantelor, ca anatomist la descoperirea osului intermaxilar la oameni, este încă mai decisiv legată de centrul existenţei sale decît meteorologia, geologia şi chiar teoria culorilor, deşi aceasta din urmă atîrnă mai greu prin amploarea ei. În ştiinţa naturii anorganice, el a găsit pentru modul său de a simţi universul analogii sau alegorii, în aceea a naturii organice, simbolurile cele mai cuprinzătoare.

Cele două teorii evoluţioniste, despre animale şi plante, sînt aplicaţii ale unei concepţii unice,

anume că forța plăsmuitoare existentă în același organ determină, conform unor condiționări diferite, formele cele mai deosebite : dezvoltarea diversității din elementul cel mai simplu, desfășurată treptat și prin trecerea unor granițe. Contemplarea unui craniu de oaie plesnit, la Lido, lângă Veneția, i-a mijlocit un *aperçu*, sau mai curînd i-a transformat o intuiție în certitudinea vădită că toate formele scheletului sînt prefaceri și adaptări ale vertebrei. Din acest punct de plecare, a urmărit prin întregul șir al animalelor vertebrate, pînă la om legea și condiționările acestui proces formativ, condus mereu de ideea (iarăși doar o convertire a simțului său trupesc) că natura își obține bogăția de forme dintr-un principiu simplu, pornind de la o forță divină centrală, prin îngrădiri, condiționări și trepte create de ea însăși.

Metamorfoza plantelor i s-a limpezit treptat în Sicilia, devenind o certitudine deplină : și aici se impune ideea existenței unei forme originare, mai exact a unei forțe originare formative care pe de o parte acționează unitar în diversele părți ale plantei însăși, ducînd la diversitate, iar pe de altă parte se află la baza întregului regn vegetal, ca tip comun, ca plantă originară. Desigur, această plantă originară, acest animal originar trebuie considerate a fi mai mult o interpretare a exemplarului observat decît o descoperire în sensul științific exact.

Ambele concepții, fondate pe un material de observație extraordinar de vast și pe o deducție obiectivă clară, aparțin mai curînd filozofiei, interpretării experiențelor decît experienței însăși. Lucrul acesta a fost subliniat de însuși Schiller, cu prilejul convorbirii în cursul căreia Goethe i-a

vorbit despre planta originară : „Aceasta nu este o experiență, e o idee“. Avem aici temeiul obiecțiilor făcute întotdeauna de așa-numitele științe exacte față de teoriile lui Goethe. Dar deosebirea dintre filozofia goetheană a naturii și acelea ale lui Schelling, Hegel, Steffens¹ constă în faptul că ideile lui Goethe nu erau aplicate fenomenelor pornind de la un sistem noțional conceput pe alt plan, ci fuseseră deduse din fenomene cercetate în profunzime și deliberat, pe baza vieții lui duse laolaltă și în mijlocul fenomenelor. În fenomene, în experiențe, Goethe vedea simboluri ale unor forțe trăite, nu alegorii ale unor noțiuni imaginate. Ridicându-se cu atîta hotărîre împotriva filozofiei naturii edificate apriori, el avea dreptul de a dezaproba și pe empiricul limitat, care voia să facă și să descrie experiențe, fără a ști ce idei, chiar ce sistem trebuie să preceadă orice experiență proiectată, ce idei și ce sistem se află la baza fiecărei experiențe făcute și descrise, puse pe deplin în raport cu alte experiențe. Așa cum nu recunoștea un spirit absolut, independent de simțuri, tot astfel nu admitea un spirit absolut independent de fapte. Pentru Goethe, opoziția dintre experiență și idee era practic inexistentă deoarece el deriva interpretarea din observația însăși, deoarece, după spusa lui : „A gîndi obiectiv înseamnă a nu te rupe de obiecte“, deoarece, cu alte cuvinte, vedea simbolic : într-un caz particular, ceea ce era general valabil, în milioane de cazuri, modificarea legii unitare. Filozofia goetheană a naturii este așadar experiență corelativă și, totodată, aprofundată și luminată prin referire la o trăire de

¹ *Henrik Steffens* (1773—1845) — filozof și cercetător al naturii, aparținând al romantismului. Deși norvegian, a luat parte la războaiele purtate de Prusia.

ansamblu a lumii, nu aplicare a unor noțiuni la experiențe și nici o simplă detașare și alăturare a unor experiențe izolate. Goethe, experimenta pornind dinlăuntru spre înafară, nu invers.

Printre ideile derivate simbolic din experiență și puse în practică de Goethe în interpretarea ansamblului naturii, se numără *polaritatea* și *dezvoltarea*, pe care le definește el însuși ca fiind principalele roți motrice ale întregii naturi și pe care le-a prețuit în ultimii săi ani ca pe un rezultat fericit al aprofundării de către dînsul a științei naturii. Despre acest lucru scrie în 1828, referindu-se la articolul său *Natura* și la progresele pe care le făcuse de-atunci în cunoașterea naturii.

Intrucît călătoria lui Goethe în Italia constituie punctul de cotitură de la cercetarea intuitivă a naturii la aceea bazată pe observație, să rezumăm aici cele privitoare la semnificația sufletească și spirituală a cercetării naturii practicate de Goethe, la poziția lui intimă față de natură, la metoda sa de observație, pe scurt la forma cercetării sale. Nu mă pot ocupa amănunțit de conținutul material al cercetărilor sale luate în parte, ca să nu mai vorbim despre justetea științifică sau de trăinicia rezultatelor obținute de el : conform planului lucrării de față, cercetarea naturii trebuie tratată ca o aplicare a unei forțe goetheene, nu ca o înșiruire de rezultate materiale.

Goethe consideră că ideile care i-au desăvîrșit cunoașterea naturii, așa cum s-a constituit aceasta pentru el abia datorită călătoriei în Italia, sînt polaritatea și dezvoltarea :

„cea dintîi aparține materiei, în măsura în care o putem gîndi materialicește, cea de-a doua, dimpotrivă, în măsura în care o putem gîndi spiritualicește ; cea dintîi constă într-o veșnică atrac-

ție și respingere, cea de-a doua, într-un veșnic progres“.

În observarea naturii anorganice, Goethe a fost călăuzit mai mult de principiul polarității, în aceea a naturii organice, mai mult de principiul dezvoltării. Sistolă și diastolă, culori active și pasive, expirație și inspirație, reflux și flux, lumină și întuneric, masculin și feminin, greutate și expansiune — toate acestea aparțin sferei *polarității*. Toate fenomenele creșterii, multe dintre cele ale mișcării aparțin *dezvoltării*. Dacă pătrundem pînă la fundamentul modului de a trăi și a vedea al lui Goethe, din care cresc amintitele principii și interpretări, vom ajunge din nou la simțul său trupeș. El se simțea mai întii ca o ființă ce constă din contradicții și tinde spre unitate și echilibru, iar în al doilea rînd ca o ființă care crește și se dezvoltă. Acestea erau datele sale fundamentale și pornind de la aceste date fundamentale trăia el ansamblul lumii.

Forțele pe care le simțea într-însul le proiecta în natură, fapt ce ne determină să-i considerăm și în privința aceasta știința ca pe o tălmăcire profundă a microcosmului său originar într-un macrocosm.

Pentru el natura este o sferă concentrică cu natura divină. Așa se explică poziția lui singulară în cadrul științei naturii în genere: el trăia în lucruri și, concomitent, le avea în față ca privitor. Pentru el, lucrurile sînt nu numai obiecte, ci și stări. Nu și-a negat calitatea de poet nici ca cercetător, iar ideile sale de cercetător al naturii nu sînt noțiuni, ci mituri ale evenimentelor din natură. O dată, de pildă, spune: „grecii au exprimat marile adevăruri ale universului în chipul unor zei, noi le exprimăm în noțiuni“, el fiind departe de a

preamări procedeul din urmă ca pe un progres.

În cercetarea naturii practică de Goethe continuă să acționeze amintita concepție a vechilor greci ; cele două poeme didactice *Despre metamorfoza plantelor* și *Despre metamorfoza animalelor* dovedesc în ce măsură se realizase în el străvechea unitate, nu doar corelație, dintre perspectiva mitică și cea științifică asupra lumii, întocmai ca în cazul filozofilor ionieni ai naturii ¹, în ce măsură poetul și savantul erau în el unul și același. În cele două poeme, experiența și sensibilitatea personală a lui Goethe capătă amploarea unei interpretări cuprinzătoare a naturii, delicatul imbold poetic devine o perspectivă clară, iubirea lui se transformă în știință limpede. *Despre metamorfoza plantelor* și *Despre metamorfoza animalelor* ne permit să presupunem ce-ar fi devenit marele poem didactic despre natură, pe care-l proiectase Goethe, ca o sinteză poetică a experiențelor sale în domeniul naturii. Prin căldura sufletească și prin simbolistica profundă, el l-ar fi depășit pe Lucrețiu, modelul său antic, precum l-a depășit pe Euripide prin *Ifigenia în Taurida*. Ceea ce-l caracterizează pe Lucrețiu este o anumită impetuozitate obiectivă și un potolit foc roman : poetul latin n-a scris din dragoste pentru natură, ci stăpînit de un fior, de sentimentul unei contradicții dintre omul patronat de destin și universul magnific, nesupus destinului. Poemul despre natură al lui Goethe are drept premisă unitatea dintre om și univers și-și propune s-o glorifice.

¹ Heraclit din Efes și ceilalți filozofi din școala ioniană (sec. VII—VI î.e.n.) au realizat o sinteză între concepțiile lor și primele tentative de a da o explicație științifică fenomenelor naturii.

CULTURA

Natura este zona cea mai largă în care Goethe orînduiește fenomenele senzoriale. Domeniul artei constituie o zonă interioară concentrică, dominată din același centru, îmbrățișată de același cerc circumscris, străbătută de aceleași forțe, dar populată de plăsmuiri proprii, prin intermediul voinței omenești creatoare de imagini, care aparține tot naturii și-i continuă acțiunea. Între natură și artă se situează ca zonă intermediară cultura, adică ansamblul moravurilor, al datinilor și al opiniilor omenești, care se află la baza produselor conștiinței ale spiritului omenesc. În timpul călătoriei în Italia, Goethe și-a îndreptat atenția și spre această zonă, abordînd-o în întreg cuprinsul ei. Cultura este conflictul conștient dintre om și natură, natura filtrată, cernută, prelucrată de oameni, așa cum arta este cultură ridicată la un nivel înalt, concentrată, modelată de oameni. Cele trei zone se întrepătrund — pentru Goethe cel devotat naturii ele nu sînt contradicții, ci o succesiune de trepte în dezvoltarea de către om a acéleiași forțe universale : marile opere de artă nu sînt decît ultima concentrare și centralizare a naturii.

Ca trepte preliminare spre această culme, sau (pentru a rămîne în cadrul metaforei noastre) ca cerc circumscris acestui centru, Goethe a considerat și a prețuit în călătoria sa formele prin care oamenii se apără împotriva naturii ca atare, sau de care se slujesc în scopurile lor, relația dintre ei și elemente : agricultura, felul locuințelor, moravurile și porturile naționale, plăcerile și modurile de a și le procura, de la satisfacerea nevoilor

animalice, foamea și dragostea, pină sus, la rafinamentele luxului și cultura superioară.

Pentru Goethe, în noțiunea de cultură intră și practica religioasă, formele vizibile ale cultului, slujba religioasă și convoaiele de pelerini. Privea toate acestea nu în perspectiva conținutului religios, a însemnătății și interiorității sufletești, ci în esență, sub latura tipicității aspectelor vădite, ca manifestări receptate de ochi, fizice. Pentru el — și aceasta-l deosebește de cei mai mulți dintre călătorii ce-au vizitat Italia — catolicismul nu era nici un sistem politic, nici un conținut religios, ci un fenomen cultural. Și în privința aceasta, Goethe s-a interesat cel mai mult de aspectele ce-i dezvăluiau corelația dintre om, ca făptură a naturii, și omul producător de artă, dintre creatura naturii și creatorul de artă: cultura avea însemnătate pentru el tocmai ca element de legătură între natură și artă.

Italia nu i-a stimulat un interes special față de istoria culturii, așa cum s-a întâmplat în cazul celor mai de seamă observatori ce-au vizitat Italia: Taine și Jakob Burckhardt, chiar și Stendhal, Gautier, Walter Pater¹: pentru aceștia, cultura sudică a fost lucrul cel mai important, iar arta simbolul cel mai lesne de înțeles al acestei activități și realități umane. Pe Goethe, cultura l-a interesat în măsura în care se învecina cu natura — de aici observațiile sale cu privire la formele agriculturii, îndeosebi din Sicilia, sau în măsura în care se învecina cu arta — de aici observațiile sale cu privire la arhitectură, la teatru, chiar la gesturi și moduri de a vorbi, în care re-

¹ *Walter Horatio Pater* (1839—1894) — scriitor și critic englez. A publicat, între altele, romanul filozofic *Marius Epicurianul*, apoi lucrările *Renașterea*, *Platon*.

cunoaştem şi unul dintre fundamentele artei poetice. Exemple pentru modul său de a observa sînt schiţele, desenate conştiincios cu ochi de colecţionar şi de pictor, ale unor aşezări citadine — Verona, Vicenza, Veneţia, Neapole —, evocările unor dezbateri judecătoreşti, ale unor reprezentaţii teatrale, ale unor şedinţe şcolare şi academice, descrierea activităţii din magazine, pieţe, porturi, biserici. Printre duzinile de asemenea tablouri vizuale redată exact se reliefează trei : descrierea şedinţei tribunalului din palatul dogilor de la Veneţia, zugrăvirea, cunoscută tuturor, a carnavalului roman, apoi apărarea napolitanilor împotriva reproşului că ar fi trîndavi, prin prezentarea gesturilor, a firii şi a ocupaţiilor lor. Pînă la ce detalii şi subtilităţi merge în observaţiile sale reiese din acest pasaj : „cînd merg, persoanele din pătura de mijloc (de la Verona) bălăbăne din braţe. Persoanele cu o poziţie superioară, care poartă în anumite ocazii sabie, îşi bălăbăne numai un braţ, fiindcă sînt obişnuite să-l ţină pe cel sting nemişcat“.

Indeosebi şederea lui Goethe la Neapole şi în Sicilia este punctată de amănunte *culturale*. Aici, elementul uman se detaşa de natura nudă încă mai nemijlocit decît în Italia de nord şi centrală, decît la Roma, unde natura, istoria şi arta se aliau într-o unitate aproape insolubilă. În special la Roma, arta l-a întîmpinat pe Goethe prea copleşitor, pentru a-i mai îngădui o libertate deplină în realizarea unor descrieri independente, ocazionale, de moravuri — *Carnavalul roman* constituie un bloc în sine şi nu întîmplător a fost publicat ca o operă de sine stătătoare, ca un produs secundar, ca un eveniment rotunjit aproape novelesc. Goethe a tratat această bucată oarecum ca

pe o operă literară, introducînd un gen propriu, cultivat de el adesea : modele ulterioare pentru acest gen sînt *Sărbătoarea sfîntului Rochus la Bingen* și descrierea festivităților încoronării la Frankfurt pe Main, din *Poezie și adevăr*. Specificul acestui gen constă în faptul că un eveniment tipic, repetat în forme precise și totuși desfășurîndu-se într-o mișcare mereu nouă, este povestit ca o trăire unică a povestitorului. Ceea ce-l atrăgea pe Goethe spre o asemenea relatare era posibilitatea de a descrie concomitent faptul unic și cel repetat, individualul și tipicul, arbitrarul și legicul, sintetizate într-un caz simbolic unic, plin de viață senzorială. Totuși acesta a fost un caz fericit și excepțional la Roma ; la Neapole și în Sicilia, activitatea umană creștea în fața ochilor săi zilnic și pas cu pas de-a dreptul din natură și reliefindu-se nemijlocit față de natură. Comparate cu Italia de nord și centrală, cu Roma, care posedă o artă și o istorie mai bogate, viața, cultura, chiar arhitectura din Italia de sud au ceva de improvizație a naturii, ceva nepăsător, spontan și nud. Cine vine de la Roma la Neapole resimte deosebirea pînă și în arhitectură ; la Roma, totul pare construit pentru eternitate, la Neapole, doar pentru a doua zi, cînd va fi dărîmat din nou. Cultura însăși nu pare să fi purtat o luptă istorică, pe plan universal și vreme de milenii cu natura, apărînd acum ca o lume definitivă, ci pare că parcurge un continuu proces de devenire și curgere, de la o zi la alta, motiv pentru care se arată observatorului mai accesibilă, mai clară în raportul ei cu natura. Formele naturale și formele artistice ale vieții omenești, prea puțin amestecate și nivellate de istorie, i s-au arătat aici lui Goethe într-un mod mai semnificativ.

La aceasta s-a adăugat faptul că a călătorit în sudul Italiei, după ce crezuse că și-a însușit la Roma esența artei, astfel că observa cu o liniște sufletească mai mare : „Dacă la Roma ai tot studia cu plăcere, aici ai vrea doar să trăiești“. Acum călătorul dispunea de acea siguranță a ochiului care îngăduie o privire de ansamblu rapidă și comodă, de unde mai înainte trebuise să facă eforturi zeiloase, încordate și aproape dureroase. Acum, cele mai multilaterale observații îi cădeau în față ca niște fructe coapte. În felul acesta, cu cât pătrunde mai spre sud, tablourile de peisaj, *aperçus*-urile de științe naturale și descrierile de moravuri devin mai dense și mai lesnicioase, în vreme ce contemplările de opere de artă propriu-zise se răresc. Dacă în Toscana, la Veneția și la Roma, Goethe căutase mai mult natura în artă, acolo, în sud, el caută natura în viața și în activitatea oamenilor. În fond, ceea ce caută este același lucru, numai că în alte obiecte, forme și înrîuriri.

ARTA

Despre modul cum s-a apropiat Goethe de cea de-a treia zonă, arta, am vorbit mai sus, în altă ordine de idei. Arta în sensul restrîns al cuvîntului a fost țelul principal al călătoriei sale în Italia și al studiului său conștient. Aici, să rezumăm : pentru el, comorile de artă italice reprezintă colecția exemplară a tuturor celor posibile și îngăduite pe planul artei — prelucrarea tuturor motivelor oferite de corpul omenesc, sub aspectul figurii și al mișcării plastice. Zugrăvirea corpului și a seninei

lui organizări plastice într-un spațiu limitat era pentru el sensul artei, motiv pentru care vedea culmea acesteia în operele clasice și clasiciste din antichitatea de după Fidias și în acelea ale lui Rafael, opere dominate într-un mod virtuos de corporalitate și de o spațialitate bine echilibrată. Gustul îi era determinat de către Winckelmann, perspectiva în istoria artei, de către Heinrich Meyer. În aprecierile sale, impresia principală se bizaia pe echilibrul viu resimțit, pe rotunjire, simetrie, proporție a trupurilor și a mișcării exprimate de trupuri. Scopul tabloului consta în formă, contur și desen frumos, coloritul avea menirea să pună în valoare toate acestea. Orice detaliu tehnic sau sufletească ce ieșea în evidență spre paguba armonioasei impresii senzoriale de ansamblu era pentru el o diminuare a valorii. Din acest motiv arăta puțină înțelegere tuturor operelor arhaice, în care posibilitățile de expresie în reprezentarea corpurilor erau încă limitate, nu gusta preraphaelismul, în care interioritatea sufletească era precumpănitoare asupra desăvârșirii trupurilor. Dar, în același mod, efortul exagerat de dibăcie tehnică instaurat o dată cu Michelangelo și după el îi displăcea, fiind ceva „forțat”. Chiar de la al doilea popas pe care l-a făcut la Roma, Michelangelo a trecut definitiv pe un plan secundar față de Rafael: la Michelangelo exista un exces de pasiune care, răzbătînd pînă și prin măiestria artistului, îi pricinuia spaimă. Goethe prețuia, exagerîndu-le, echilibrul dintre spațiu și corpuri, justa organizare rafaeliană a spațiului. Acolo unde găsea aceste elemente, privea cu plăcere ceea ce noi considerăm astăzi dulcegărie sau

chiar totală lipsă de valoare. Gustul său în arta plastică era decorativ, într-un sens profund : pentru el arta nu era doar expresia unei umanități ponderate, ci și podoabă pentru spațiile locuite de oameni, avînd rosturi orientate din interior spre exterior. Îi lipsea simțul pictural propriu-zis pentru *farmecul* culorii, așa cum l-a cultivat în secolul al XIX-lea impresionismul. Era normal să se arate nereceptiv, ca față de tulburări ale armoniei umane, la tot ceea ce creaseră marii maeștri spanioli și olandezi ca elemente în esență caracteristice și de extaz sufletesc, la toate mijloacele artistice menite să exprime emoții mistice sau transcendente, supra- sau subtrupești. Ceea ce a elogiât mai tîrziu în pictura nordică și germană privea nu atît calitățile picturale sufletești, cît dăruirea cu un zel devotat față de fenomenul concret ; exagera însă stilul grandios și spațialitatea acestei picturi, sau, mai adesea, se străduia, din indulgență, să nici nu le caute și să aprecieze meritele unei trepte, pentru el mai joasă, la maeștrii cei vechi, ca Rembrandt sau Dürer. Era firesc ca Grünewald ¹ să nu-i placă, iar Rubens să-l încînte prin prezența enormă a potopului de viață.

Nicăieri arta nu era pentru el farmec, ci chip, și cu cît chipul se dizolva mai mult în impresie, în culori, în lumină sau umbră, chiar într-un farmec senzorial, cu atît mai puțin îl satisfăcea un tablou. În fond, el aplica pretutindeni unitățile de măsură ale plasticii grecești, așa cum o cunoștea

¹ *Matthias Grünewald* (c. 1460—1470—1528) — pictor german, ale cărui tablouri vădesc note de expresionism și de exaltare mistică, avînd totodată un colorit viguros și plin de strălucire.

și o interpreta prin Winckelmann. Cu toate acestea, nu trebuie să se uite că văzuse doar copii elenistice și că ruinele grecești de valoare maximă se aflau pe vremea aceea încă sub pământ sau erau inaccesibile datorită depărtării. Winckelmann și Goethe, redescoperitorii artei grecești, trebuiau să-și satisfacă venerația față de ea, contemplând piese elenistice datorite unor meșteri dibaci, care realizaseră cu virtuozitate tehnică copii prea meșteșugite, prea finisate și netede, adesea prea golite sufletește. Aceste copii i-au format gustul, de fapt i l-au deformat, desigur și în privința clasicismului, în așa fel încât în fața templelor din Paestum Goethe aproape că s-a speriat. Dezvoltarea plăcută sau grandioasă a lui Apolo din Belvedere, a grupului Laocoon, a lui Zeus din Otricoli¹, a Iunonei Ludovisi² l-a făcut să-i displacă elenismul aflat încă în faza lui de concentrare, de concizie. Îl prefera pe Sofocle și chiar pe Euripide lui Eschil. Această efeminare a gustului provocată de opere mai târzii, dintr-o antichitate venerată în bloc, din necunoașterea marilor creații originare, așa cum se vedește în clasicismul artistic al lui Winckelmann și Goethe, își află o analogie în admirația arătată de evul mediu și de Renaștere lui Vergiliu, care, fiind cunoscut mai întâi, a captat și a păstrat răsfrîngerea admirației datorate lui Homer, pînă târziu, în rococo, cînd străbunul însuși devenise accesibil. Abia Herder a pus capăt definitiv acestei optici greșite.

¹ Statuie a lui Zeus, datînd din secolul al IV-lea î.e.n., aflată în localitatea Otricoli din provincia italiană Terni.

² Cap de marmură al Iunonei, datînd din secolul I al e.n., păstrat în Muzeul Termelor de la Roma.

AVENTURĂ ȘI CUNOȘȚINȚE

Al patrulea cerc de observații, a căror totalitate formează călătoria în Italia — atît trăirea, cît și cartea — este constituit de amănunte personale. Goethe le-a observat și le-a descris și pe acestea, ca și cînd ar fi obiecte, le-a tratat ca un colecționar, și în privința aceasta tot ceea ce-i ieșea în cale trebuia văzut, tot ceea ce vedea trebuia fixat în cuvinte. Notînd materialul experienței, se și apropia de forma artistică, și probabil că nicăieri nu se poate vedea mai bine decît în notițele epistolare sau de jurnal așternute în grabă cît de artistică și de conturată era însăși receptarea de către Goethe a impresiilor, care cu timpul a și căpătat firește o formă literară. Această rotunjire și înseriere imediată, care în cursul călătoriei prin Italia acționează încă spontan, cu prospețimea unei forțe noi, abia cîștigate, devin mai tîrziu intenție și regulă de colecționar, pentru ca în a treia călătorie prin Elveția și chiar cu prilejul vizitei în Champagne în Franța, să funcționeze rigid, schematic, aproape mecanic. În a treia călătorie prin Elveția, Goethe își procura fascicule de acte, pentru a aduna totul, dar absolut totul, de la prețurile untului, pînă la studiile de artă.

Amănuntele personale ale călătoriei în Italia pot fi privite din trei unghiuri de vedere: aventuri, persoane, activitate în domeniul creației literare. În notarea aventurilor, Goethe s-a apropiat de forma nuvelei, rotunjind în acțiuni și evenimente unitare, logice, cu sens, toate întîmplările neobișnuite, tot ceea ce se abătea de la desfășurarea cotidiană, necesară a călătoriei. Un exemplu de asemenea anecdotă este relatarea despre aventura

sa din Malcesina, unde, în timp ce desena o fortăreață, a fost luat drept spion. Expozițiunea situației, pregătirea punctului culminant, conducerea dialogului și deznodămîntul, totul este realizat în relatare întocmai ca într-o povestire redactată artistic, nimic nu e improvizat, masele sînt în așa fel distribuite, încît de la bun început ai impresia că te afli în fața unei mici opere de artă cu caracter nuvelistic. Asemenea amănunte biografice, în sensul restrîns al cuvîntului, sînt încrustate cu măiestria povestitorului înnăscut, înzestrat totodată cu talent pictural și dramatic, în descrierile tuturor aspectelor din natură, ale tuturor obiectelor de cultură și de artă, în aprecieri, maxime și observații. Printre ele se numără povestirea lui Goethe despre primirea în Academia Arcadienilor¹, aceea despre furtuna pe mare la întoarcerea din Sicilia, despre vizita la familia Cagliostro, despre atracția resimțită pentru tînăra milaneză, și altele, mai puțin dezvoltate. În toate aceste relatări, Goethe apare întocmai ca un erou al unui eveniment și, fără a se pune într-o lumină deosebit de favorabilă, întîmplările proiectează asupra lui o anume strălucire. Impresia rezultată din aceste anecdote sugerează că eroul și povestitorul nu e un călător oarecare, ci un bărbat superior, favorizat de noroc și de Dumnezeu. Îndeosebi narațiunea despre modul cum domolește panica iscată de furtuna pe mare în gloata tovarășilor de călătorie, împrejurare evocată simplu

¹ Întemeiată la 1690, „Arcadia” reunea oameni de cultură și artiști care-și țineau adunările de preferință sub cerul liber, într-un cadru pitoresc (o grădină, ruinele unui monument antic). Goethe a fost primit printre arcadieni în ianuarie 1788, cînd i s-a înmînat și o diplomă extrem de elogioasă, pe care o transcrie în *A doua sedere la Roma*.

și fără vanitate, ne dezvăluie forța personalității lui Goethe. Înrudită cu această narațiune este istorisirea cuprinsă în relatarea mai târzie despre asediul Mainzului¹, unde îl vedem cum, prin intervenția sa, salvează de furia mulțimii doi membri ai clubului. Caracterul nuvelistic este întărit prin dimensiunile impunătoare ale eului despre care e vorba, iar faptul nud, fără poetizări sau înfloriri artistice, capătă o aureolă legendară; farmecul cărții autobiografice *Poezie și adevăr* provine de asemenea mai mult din această importanță a eroului decît din arta narațiunii obiective.

Dacă în aventuri accentul cade în primul rînd pe întîmplare, în celelalte grupe de detalii personale principalul este reprezentat de persoane, sau cel puțin de însușiri și relații. Portrete descrise pe larg, în sensul anecdotelor relatate amănunțit în *Călătorie în Italia*, nu erau posibile în cele mai multe cazuri avînd în vedere delicatețea lui Goethe, deoarece era vorba de prieteni cîștigați de curînd, de protectori sau de protejați. Aceștia erau cel mai adesea oameni în devenire, naturi ce puneau probleme, aproape nici unul nu apărea ca un caracter format, pe care Goethe să-l schițeze cu adevăr, fără a-l jigni și chiar fără a-l stingheri în evoluția lui. Așa stînd lucrurile, majoritatea pasajelor în care Goethe se referă la cunoștințe și întîlniri din binecuvîntata țară se limitează la afirmații despre orientarea și năzuințele lor, la relațiile lui cu respectivele persoane — prilej cînd pomeneste de predilecție ce datorează fiecăreia din ele — eventual la temperamentul lor și, cu discreție, la speranțele pe care și le punea

¹ Orașul a fost asediat de francezi în 1793. Titlul scrierii lui Goethe : *Asediul Mainzului* (1822).

în ele, în funcție de angajarea sau abaterea lor de la drumul considerat și indicat de el ca just.

Printre acești prieteni ce apar în *Călătorie în Italia* se numără Angelika Kaufmann¹, binevoitoare, prietenoasă, bogată pictoriță, dornică să facă progrese, o femeie al cărei caracter Goethe îl prețuia și al cărei talent, din această cauză, îl supraestima, la care a făcut apel și în calitatea ei de cunoscătoare și colecționară; apoi Tischbein², un artist dotat și sînguincios, însă ipohondru. Acestuia îi datorăm singurul portret al lui Goethe care înregistrează, limpede și vădit, trecerea săvîrșită în Italia de la juvenilul Apolo la maturul Iupiter. Goethe îl prețuia, așa cum prețuia pe oricine, își stăpinea meșteșugul, și a învățat cu recunoștință de la el, obișnuit fiind să cinstească la fiecare laturile productive și să tragă foloase din ele. Printre acești profesori se numără și Hackert, peisagistul, pictor de curte al regelui Neapolului. Dar față de nimeni nu s-a simțit Goethe mai profund îndatorat decît față de tînărul pictor elvețian Heinrich Meyer. Vastele cunoștințe istorice, temeinicele cunoștințe tehnice ale acestuia, fermitatea și soliditatea lui calmă au trezit încrederea lui Goethe și s-au confirmat și atunci cînd l-a cunoscut mai îndeaproape. Mai tîrziu avea să-l cheme la Weimar, făcînd din el sfetnicul, ba chiar

¹ Elvețiana *Angelika Kaufmann* (1741—1807) a locuit mai tot timpul la Roma. Printre operele ei: portretul lui Goethe, *Vestala*.

² *Johann Heinrich Wilhelm Tischbein* (1751—1829), supranumit Napolitanul, aparținea unei familii de pictori, care și-a aflat în el reprezentantul cel mai de seamă. Era neoclasicist, a stăruit în zugrăvirea de compoziții istorice, dar s-a făcut prețuit mai ales prin portrete. Portretul lui Goethe l-a intitulat „Goethe în Campagna“.

îndrumătorul său în chestiuni de artă. Meyer nu era o natură mare și genială, însă una conștiințioasă și obiectiv „foarte zeloasă“. În genere, Goethe nu-și alegea de preferință ca sfetnici și ajutoare persoane geniale ori chiar numai foarte dotate, referenții pentru diversele discipline din domeniul său trebuiau să fie mai mult oameni de specialitate decît productivi, să cunoască bine detaliile, atunci cînd poetul avea nevoie de ele pentru a le folosi, să aibă gustul orientat în aceeași direcție ca al lui. Geniul și temperamentul aflate în imediată apropiere îi erau mai curînd supărătoare : așa ceva avea el din belșug. Dintre toate ajutoarele lui Goethe, Meyer corespundea acestor cerințe în măsura cea mai mare. El stăpînea bine, sub aspect istoric și meșteșugăresc, întregul domeniu al artei cunoscute pe atunci. N-avea capricii, ca acel *adlatus* filologic al lui Goethe, Riemer¹, și nici spirit de contradicție ca Müller, cancelarul, era un cunoscător format, nu doar un discipol dornic să învețe, ca Eckermann. Nu se poate nega că Meyer a influențat gustul artistic al lui Goethe, dar nici că aprecierile și strădaniile artistice ale lui Goethe și-au pierdut ceva din naturalețea lor primară, devenind mai strîmte, mai rigide.

Printre legăturile înnodate de Goethe în Italia, aceea cu Meyer este cea mai importantă, fiind cea mai bogată în consecințe ; dar, considerată în sine, cea mai de seamă personalitate din cercul

¹ Acest *adlatus* (ajutor), filologul Friedrich Wilhelm Riemer (1774—1845) s-a aflat în preajma poetului începînd din 1803, cînd a devenit profesorul fiului acestuia, August. L-a ajutat pe Goethe în pregătirea pentru tipar a operelor sale, iar după moartea lui s-a ocupat, împreună cu Eckermann, de publicarea postumelor. Este autorul volumului *Relatări despre Goethe* (1841).

de la Roma al lui Goethe, deși fără urmări în viața lui, este Karl Philipp Moritz¹. Acesta se află la mijloc, între protectorii, învățătorii și încurajatorii de la Roma ai lui Goethe — Angelika Kaufmann, Tischbein, Hackert, Meyer (alături de care mai poate fi socotit cunoscătorul, protectorul, colecționarul Reiffenstein²) și discipolii și auxiliarii lui Goethe, Bury³, Kayser⁴ (care-l slujea și ca adjutant muzical). Verschaffeldt⁵ și Kniep⁶, pe care Hackert i l-a recomandat ca însoțitor priceput în ale desenului în călătoria prin Sicilia. Moritz era un om de cultură subtil, preocupat de filozofie și dotat cu aptitudini corespunzătoare, un suflet entuziast, profund și interiorizat datorită unei tensiuni și boli îndelungate, poseda multe cunoștințe de istoria artei, filozofice și arheologice, era născut mai mult ca să reflecteze și să simtă, decît ca să contemple și să plăsmuiască. Cu atenția îndreptată la Roma exclusiv spre marile obiecte oferite simțurilor, Goethe îl privea pe jumătate cu blîndă ironie, pe jumătate cu compătimitoare uimire pe acest camarad și protejat chinuindu-se

¹ *Karl Philipp Moritz* (1756—1793) — scriitor, autor al unui remarcabil roman autobiografic, *Anton Reiser* (1785—1790), precum și al unor studii de prozodie, stil și gramatică.

² *Johann Friedriech Reiffenstein* (1719—1793) — arheolog, prieten al lui Winckelmann ; a locuit, începînd din 1762, la Roma.

³ *Friedrich (Fritz) Bury* (1763—1823) — pictor portretist. Goethe, care-l instalase în casa ocupată de el la Roma, îl prețuia și pentru relațiile lui cu muzicienii italieni.

⁴ *Philipp Christoph Kayser* (1755—1824) — compozitor ; a scris muzica pentru drama *Egmont* de Goethe.

⁵ *Maximilian von Verschaffeldt* (1754—1818) — arhitect și pictor, profesor de perspectivă la Roma.

⁶ *Christoph Heinrich Kniep* (1748—1825) — pictor peisagist, apreciat de Goethe ca „foarte fidel adevărului“.

cu probleme filozofice, etimologice și estetice de natură interioară. În vreme ce Goethe își folosea simțurile pentru a lua în stăpînire în mod activ și cu deplină înțelegere lumea vizibilă, observațiile lui Moritz se concentrau asupra esenței și a importanței însăși a acestor simțuri, asupra originii limbii și a relației dintre simțuri și lumea exterioară. Cu toate acestea, amîndoi se puteau întîlni la punctul de hotar dintre lumea lăuntrică și cea exterioară, iar studiul scris în comun despre sensul educativ al imitării frumosului, încadrat fragmentar și aforistic în *Călătorie în Italia*, constituie dovada acestei întîlniri dintre un suflet reflexiv, sensibil și un geniu ce trăia în contact cu lumea prin vîz. Goethe încuraja prin interesul său și studiile etimologice și arheologice ale lui Moritz, a cărui sîrguință și al cărui entuziasm devotat îi erau simpatice, iar la rîndul său era stimulat prin cercetările de prozodie și metrică ale lui Moritz, în special la rescrierea în iambi a *Ifigeniei în Taurida* — mereu gata să scoată din relațiile și prietenii ocazionale cît mai multe foloase pentru formarea sa. Dacă vreun prieten al lui Goethe avea o aptitudine deosebită, care la început îi era străină, dar care ducea la rezultate pozitive, el își însușea aceste rezultate pentru cultura sa generală, studia, promova, stimula după puteri acea aptitudine, ca pe un nou fenomen propriu.

Printre prietenii, protectorii și îndrumătorii din Roma ai lui Goethe mai poate fi numărată *cum grano salis*¹ și umbra lui Winckelmann, marele redescoperitor și reanimator al întregii măreții a artei clasice. Urmele șederii lui la Roma erau

¹ Cu un grăunte de sare (*lat.*). Aici s-ar traduce prin : „în termeni figurați“, „vorbind metaforic“.

încă proaspete, amintirea și activitatea sa continuau să fie prezente aproape concret : Winckelmann a fost pentru Goethe în multe privințe mai viu și mai necesar decît unii dintre companionii săi în viață. Îi citea scrisorile și studiile, apreciindu-și în raport cu ele situația, eforturile și realizările :

„A venit aici acum treizeci și unu de ani, un nebun încă mai sărman decît mine ; și el a căutat cu aceeași seriozitate germană să afle lucruri temeinice și sigure despre antichități și despre artă. Cu cît zel și cît de bine a muncit, ducînd lucrurile pînă la capăt ! Și ce mult însemnează pentru mine chiar și amintirea acestui bărbat aici !“

Ca și tovarășii săi în viață, Winckelmann era și el o personalitate care-l stimula, un obiect, un fenomen natural pe plan etic.

Dacă Goethe își privea prietenii ca fenomene naturale pe plan moral și, dincolo de orice simpatie, căuta nu numai să învețe de la ei și alături de ei, ci și să-i cunoască bine, el făcea aceasta cu o dublă stăruință în cazul persoanelor străine. Pentru el, acestea erau pe de-a-ntregul (fără considerații de simpatie și antipatie, de avantaje sau dezavantaje practice) fenomene ale naturii morale, așa cum copacii și animalele erau fenomene ale celei fizice — nici morala nu era exclusă de el din domeniul fenomenelor naturale. În orice caz, în *Călătorie în Italia* oamenii apar ca subiecte de observație, nu atît pentru un om de afaceri sau de lume, cît pentru un cercetător al naturii. Portretele de caracter schițate de Goethe, acelea ale cavalerului Hamilton¹ și al metresei lui, al lui Filangieri² sau al

¹ William Hamilton (1730—1803) — ambasadorul Angliei la Neapole, soțul faimoasei lady Hamilton.

² Gaetano Filangieri (1752—1788) — autor al unei lucrări despre *Știința legislației*, fundamentată pe convingeri liberale.

doctorului Turra, al rudelor lui Cagliostro sau al originalei prințese, al malițiosului guvernator din Messina, sau — din domeniul istoriei — al ciudatului sfînt Philippo Neri ¹, se înscriu printre cercetările sale asupra naturii și a culturii.

Firește, aici e un punct în care poetul și cercetătorul Goethe aproape că nu pot fi deosebiți: sesizarea clară a însușirilor omenești tipice și a condiționării lor individuale datorită apartenenței sociale, țării și moravurilor, precum și a caracterului propriu era o sarcină atît a scriitorului, cît și a cercetătorului. Dacă în calitate de *cercetător* Goethe observa și înregistra gesturile și deprinderile oamenilor ce-i ieșeau în cale, ca *scriitor* el punea accentul pe felul de a gîndi, pe temperament și însușiri, cu scopul de a-și spori astfel cunoștințele asupra inimii omenești. Pentru a reda în imagini realitatea, avea nevoie de ambele unghiuri de vedere. Mai exact spus, cunoașterea științifică în maniera lui a tipurilor și a indivizilor îi apare acum ca indispensabilă pentru întruchiparea poetică a lumii sale, nu doar o anticipare intuitivă, o vibrație simpatetică de solidarizare cu suferințele și bucuriile umanității, ca în creațiile lui de tinerețe.

Pregătită de perioada petrecută la Weimar, călătoria în Italia însemnează și în privința aceasta o cotitură hotărîtoare: așa cum se limpezise și se distanțase, devenind dintr-un adorator sentimental al naturii un cercetător al ei, tot astfel se schimbase dintr-un tînăr aflat în comuniune sentimentală cu oamenii într-un observator științific al acestora. Oamenii din *Suferințele tînărului Werther* sînt

¹ *Philippo Neri* (1515—1595) — supranumit de Goethe „sfîntul umorist”, a fost sfetnic al papei Sixt al V-lea și fondator al ordinului oratorienilor.

zugrăviți de un creator care simte natura, oamenii din *Wilhelm Meister*, de unul care o studiază. Goethe însuși și-a caracterizat personajele din tinerețe drept anticipații : ele își au originea într-un subiect care conține în el, ca un recipient, lumea și-l înfățișează pe om, simpatetic, ca subiect, ca făptură simțitoare și aflată în suferință. Personajele din *Wilhelm Meister* sînt văzute de la distanța observatorului, și chiar sentimentele și gândurile lor sînt redade ca fenomene obiective : Goethe include și viața interioară în sfera observației. Oricît ar fi trăit el sentimentele lui Wilhelm Meister și alor săi, cînd le înfățișează nu le redă ca pe ale sale — s-a distanțat de propria trăire și plămăiește chipuri avînd ca punct de plecare ochiul, nu inima. Oarecum altfel stau lucrurile cu dramele *Ifigenia în Taurida* și *Torquato Tasso*, care nu sînt reprezentări ale lumii sale, ci ale eului său, nu imagini ale celor văzute și ale celor trăite, ci ale văzului și ale trăirii sale în sine.

Nu că Goethe și-ar fi interzis prin constrîngere, în timpul călătoriei, simpatia și antipatia, dar toate sentimentele sale erau obligate să se subordoneze năzuinței de a se forma. Nici unei impresii nu-i era îngăduit să-l captiveze în așa măsură, încît să-l facă să uite că trebuie să vadă și să înțeleagă. Într-un singur loc se întrevede că un sentiment gingaș a încercat să capete preponderență față de dorința de a observa, o singură dată călătorul descrie o ființă întîlnită în cale pornind mai mult de la simțire decît de la vază : este vorba de atracția exercitată asupra lui de tînăra milaneză, unicul episod sentimental trăit la Roma. Episodul acesta ne îndrumă spre a treia grupă a detaliilor biografice spre lucrările sale poetice : episodul i-a revelat un destin care a constituit preludiul, simbolul intuitiv

al unui proiect dramatic, singurul născut și realizat, cel puțin parțial, sub cerul Italiei. (Căci planul pentru *Ifigenia la Delfi* poate fi considerat ca material pentru *Ifigenia în Taurida* și nici n-a depășit faza de intenție.) *Nausicaa* este simbolul unei tipice trăiri tragice : întâlnirea aducătoare de fericire pentru drumet, pentru pribeag, cu aceea care rămîne pe loc, exact trăirea lui Goethe în întâlnirea lui cu tînăra milaneză, tragedia clipei frumoase ce nu poate fi reținută, lîngă care, smuls de profesie sau de activitate, nu ți-e îngăduit să rămîi. În forma ei fundamentală, trăirea nu era nouă pentru Goethe, primul său conflict amoros rezultase dintr-o asemenea trăire : Friederike. Dar nimic nu se repetă, iar dacă Goethe a hotărît să se despartă atunci pentru că nu voia să-și încătușeze viața în devenire, acum a făcut-o pentru că, în situația lui de om încătușat, nu mai voia să se lase în seama sentimentului. Atunci s-a despărțit, fiindcă nu-i era îngăduit încă să aibă un țel, acum, fiindcă avea un țel, o profesie, o îndatorire. Deosebirea dintre Faust care năzuia spre un infinit necunoscut și Odiseu care se întoarce în pacea limitată a căminului definește conținuturile sentimentale diferite ale celor două despărțiri. Faust se desparte dintr-un confuz imbold chinuitor și-și jertfește cu inima sfișiată iubita, urmînd porunca destinului său. Odiseu știe de la bun început că nu va rămîne și evită vina seducerii : el n-o smulge pe frumoasă aducînd-o în viața lui și renunță cu melancolie, de dragul profesiei și al țelului său, la posesiunea frumosului, pentru a nu fi obligat să-l jertfească. Între Odiseu și Nausicaa stă din prima clipă, întocmai ca între Goethe și tînăra milaneză, conștiința imposibilității unei legături, fapt care mărește *atracția*, dar nu le îngăduie să cedeze în

fața pasiunii ; și aici, ca în *Torquato Tasso*, starea de spirit tragică rezidă în resemnare, și anume în resemnarea conștientă, pe deplin lucidă. Deosebirea dintre Tasso și Werther, care constă în faptul că primul se resemnează renunțînd la pasiune în fața unui factor imperativ cu caracter de lege, constituie și diferența dintre episodul despre Nausicaa și tragedia Margaretei : și aici e trasată apriori limita dincolo de care pasiunea, atracția nu pot trece, și în această operă există, dincolo de pasiune, o realitate, anume — ceea ce e lucrul important — o realitate recunoscută intim ca legitimă. A fi tîrît pînă la limita interioară și a te întoarce de la această limită, a renunța, a trebui să accepți despărțirea — aceasta este noua formă a suferinței goetheene : renunțarea voluntară, însă de aceea nu și mai puțin dureroasă, în urma recunoașterii limitelor, fie ele profesie, datorie sau hotărîre superioară.

Pe Friederike, Goethe a *sacrificat-o* involuntar : acesta este germenul tragic al tragediei Margaretei, al vinii lui Clavigo și a lui Weislingen. La Lotte din Wetzlar a *renunțat* involuntar : pe acest fapt se bazează *Suferințele tînărului Werther*. La Lili Schöнемann a renunțat *voluntar*, dar nu pentru că ar fi recunoscut cu luciditate o lege lăuntrică superioară, ci determinat de sentimentul, de recunoașterea unei disonanțe între iubire și vocație. O atracție ca aceea față de milaneză — singurul exemplu cunoscut, dar greu de crezut că va fi fost realmente unicul, pentru o iubire a călătorului Goethe — ascundea germenul unei tragedii a renunțării pure, o tragedie fără vinovați, în care suferința decurge din întîlnirea a două inimi nobile ce aparțin unor lumi diferite și sînt încătușate de vocații ireconciliabile.

Aceasta este trăirea originală inclusă în fragmentul *Nausicaa* ; Goethe a găsit simbolul poetic pentru această trăire originală într-una dintre marile lui trăiri culturale, reînviată abia acum pe de-a-ntregul datorită cerului sudic : Homer :

„În ceea ce-l privește pe Homer, parcă mi-a căzut un vâl de pe ochi. Descripțiile, alegoriile ni le reprezentăm poetic și sînt totuși nespuse de firești, dar zugrăvite desigur cu atîta puritate și interiorizare, că te înspăimîntă. Abia acum, cînd am prezente în minte toate aceste coaste și promontorii, golfuri și scobituri, insule și istmuri, stînci și fișii de nisip, coline acoperite de tufișuri, pășuni atrăgătoare, ogoare fertile, grădini împodobite, pomi îngrijiți, vii aninate pe coaste, munți de nori și mereu șesuri, faleze și bancuri de nisip înSORITE, iar toate acestea înconjurate de marea cu atîtea fețe schimbătoare, abia acum *Odiseea* e pentru mine un cuvînt plin de viață.“

Peisajul homeric desfășurat înaintea ochilor, bucuria unei afecțiuni și durerea unei despărțiri săpate în inimă puteau colabora la o dramă a lui Odiseu, care corespundea atît culturii, cît și dispoziției sufletești a lui Goethe. Pe Odiseu din această dramă îl cunoaștem, pe Nausicaa, nu ; în locul ei, tînăra milaneză, în locul modelului original, o copie vie.

Desigur, prilejul sufletesc a fost insuficient de puternic pentru a umple o dramă mare, contactul a fost prea fugar și n-a iscat o zguduire de durată ca pasiunile dinainte, orice dragoste aprinsă în timpul călătoriei era paralizată de afecțiunea mereu vie, chiar dacă zăgăzuită încă de pe acum, pentru doamna von Stein. Chiar din fragmentul ce ni s-a păstrat se poate vedea în ce măsură elementele de cultură domină trăirea primară, pasiunea cedînd

în fața plăcerii de a reda aproape epic peisajul și atmosfera homerică. Sub mîna lui Goethe, acestea devin scop în sine, similar modului în care în *Goetz von Berlichingen* mediul a copleșit caracterele. Numai că în *Nausicaa* Goethe avea de înfățișat un mediu mai pur și mai luminos și cu mijloace mai concentrate decît în *Goetz von Berlichingen*. Așadar, din capul locului *Nausicaa* se afla în pericolul de a deveni o dramă pur livrescă, în pericolul de a fi hrănită și constituită dacă nu exclusiv, totuși preponderent, prin reprezentările revărsate din Homer, precum mai tîrziu *Ahiliada*.¹

Nausicaa a rămas în stadiu de fragment, probabil pentru că aceste substanțe culturale au fost atrase și consumate de un simbol cu rădăcini mai adînci în viața primară a lui Goethe : *Ifigenia*. Impresiile homerice se potriveau în definitiv tot așa de bine și acestei opere, rezultate și umplute de o trăire primară mai viguroasă și mai de durată : și *Ifigenia în Taurida*, în special varianta turnată în versuri în Italia, este saturată de atmosfera homerică a țărmurilor și a mării. Cu cît o trăire primară este mai puternică și mai durabilă, cu atît mai multe elemente de cultură atrage spre sine simbolul ce-o exprimă în chip potrivit. Întocmai ca un magnet mai puternic sau ca un copac cu o creștere mai viguroasă, ea captează substanțele constitutive din motivele avute în vedere pentru exprimarea unei trăiri primare mai puțin puternice. Astfel, *Ifigenia în Taurida* a resorbit seva și aerul dramei *Nausicaa*. La Goethe am întîlnit mai frecvent cazul invers, cînd o trăire culturală, mediul, atmosfera, motivul preluate din

¹ *Achilleis*. Cu același titlu, o epopee despre Ahile a fost începută, dar nedusă pînă la capăt, și de poetul latin Publius Papinius Statius (40—96 e.n.).

domeniul culturii nu erau destul de fertile pentru a satisface întreaga vigoare a trăirii primare, astfel încît nu se arătau îndestulătoare ca simbol. În asemenea cazuri, simbolul cel mai adecvat trăirii primare (imaginea exterioară cea mai adecvată pentru sensul interior) atrage substanțele, iar simbolurile mai puțin adecvate nu sînt duse pînă la capăt : astfel, *Faust* sau *Goetz von Berlichingen* și-au însușit sîngele și aerul simbolurilor mai puțin adecvate ale titanismului, ale lui *Prometeu*, *Mahomed*, *Cezar* ; tot astfel, *Torquato Tasso* și *Ifigenia în Taurida* au făcut ca *Elpenor* să rămînă o ciornă fragmentară. Peste tot unde o trăire primară și o trăire culturală se încrucișează, fără a se satisface reciproc, astfel încît rămîne liber un surplus de trăire primară sau de trăire culturală, surplusul are tendința de a se alipi unui simbol mai adecvat, iar ceea ce e neadecvat fie trăirii primare, fie trăirii culturale, rămîne în stare de fragment.

CREAȚIE LITERARĂ

În Italia, Goethe n-a căutat *creația literară* în măsura în care a căutat arta și știința, natura și viața cristalizată, ci a adus-o cu sine ca pe propriu-i caracter, ca pe o parte a caracterului său, ca preocupare : creația literară n-a fost pentru el o problemă și un domeniu de cercetare. Spera desigur că, învățînd să *vadă*, avea să tragă foloase și pentru creația lui, dar n-a plecat în Italia cu intenția conștientă de a învăța să-și perfecționeze munca de creator. Și-a luat cu el planurile literare la noroc, nu a căutat noi materiale, ci a

așteptat să vadă dacă solul italian avea să-i aducă roade, n-a teoretizat asupra creației literare, chiar dacă i-au venit unele idei în drum. Pe scurt, în cursul călătoriei, raporturile sale cu creația literară au fost în toate privințele la antipodul relațiilor cu arta plastică : în aceasta din urmă voia să se desăvârșească și s-a și străduit s-o facă, în scopul deplinei sale formări omenești, cu ajutorul ochiului și a obiectelor. Poet era mai dinainte și-și aștepta desăvârșirea de poet ca o consecință firească nedeliberată a eforturilor ființei sale umane în întregul ei și ale ochiului. Da, se poate spune că însușirea lui de poet era mai curînd excesivă decît neîndestulătoare, în măsura în care creația era mai mult o dispoziție interioară, o funcție a simțirii decît o activitate a ochiului. Chiar dacă activitatea ochiului trebuia să ducă mijlocit la o transformare și a metodei poetice : pentru creația poetică privirea nu reprezintă o tehnică nemijlocită, ca pentru arta plastică.

Materialul artei plastice este forma și culoarea, așadar ceea ce se oferă privirii și ceea ce aparține lumii exterioare ; materialul artei literare este limba, ceva ce aparține numai omului, numai simțirii lăuntrice. Așadar, de vreme ce Goethe dorea să se elibereze de interioritatea sa excesivă, să se dăruiască obiectelor, vom înțelege de ce creația literară nu putea fi pentru el în Italia preocuparea cea mai importantă. Dar Goethe fiind pentru noi esențialmente poetul, vom privi, pe bună dreptate, și călătoria sa în Italia în primul rînd sub aspectul înfrîuririlor și al rezultatelor literare. Ceea ce a rezultat ca roade ni se revelă mai ușor decît intenția conștientă ce-a dus la ele : *Goethe însuși* se interesa mai curînd de orice altceva. Ceea ce

poseda în modul cel mai sigur și mai intim putea fi lăsat în voie : de *îngrijit* trebuia să se îngrijească de ceea ce încă îi *lipsea*. Acesta este motivul pentru care s-a interesat cel mai puțin de poezia, de literatura italiană în genere, de aceea a ironizat cu simpatie preocupările de filozofie lingvistică ale lui Moritz, de aceea i-a supărat pe italieni manifestînd o atitudine negativă față de Dante și le-a privit literatura și teatrul, arta oratorică și academiile cel mult ca simptome de istorie a moravurilor, nu ca elemente de cultură obiectivă, ca expresie a unor spirite subiective.

Propria lui *creație literară* l-a preocupat numai sub aspectul îndeplinirii unei obligații asumate, al terminării unei munci începute. Mai întîi, apariția ediției complete a scrierilor sale la Göschen¹ s-a prelungit și în timpul călătoriei în Italia, ca o sinteză și o recoltă a vieții lui de pînă acum, care putea fi îmbrățișată cu privirea abia datorită acestei cotituri și din perspectiva ei. Era o ocupație care-l lega aici, într-o țară străină și innoitoare, cu eul său dinainte, iar în același timp îl îndemna să-și prezinte eul, pe care urma să-l ofere lumii într-o imagine rotunjită, definitivă, în așa fel, încît să corespundă propriilor sale exigențe noi și superioare. Căci, deși mai obiectivat, nu devenise încă pentru sine însuși o realitate istorică în măsura în care să-și poată privi treptele anterioare complet detașate de eul prezent, ca și cînd ar aparține altcuiva pe care să-l ia așa cum e. Desigur, la redactarea pentru tipar a scrierilor mai vechi nu mai putea să-și modifice marile opere și poeziile lirice, produse ale unor imperative din tre-

¹ Georg Joachim Göschen (1752—1828) — editor din Leipzig, și-a început activitatea în anul 1785 tipărind operele complete ale lui Goethe.

cut, deși a adus mici retușuri câtorva poezii. Astfel, în ultima strofă din *Surugiul Cronos* modificarea versului

*Orcus*¹ aminte să ia : noi sosim

dezvăluie modestia redactorului, mai mare decât aceea a autorului — versul conținea la origine expresia de-o vanitate titanică : „sosește-un prinț“.

Totuși, majoritatea modificărilor nu se referă la operele primar-poetice, create dintr-o *necesitate*, la izbucnirile și expresiile unei pasiuni, ale unui sentiment dominant sau ale unei stări de spirit, care au fost luate în bloc, ci la operele de *virtuozitate*, la exercițiile de dibăcie și de aplicare a unor tehnici. Căci, în Italia, Goethe a privit cu mai multă atenție problemele de tehnică, domeniu în care existau lucruri de învățat, lucruri greșite și bune, nedesăvârșite sau desăvârșite ce puteau fi modificate prin pricepere și sîrguință. Marile opere izvorâte din pasiune și turnate dintr-o șarjă, ca *Goetz von Berlichingen* și *Suferințele tânărului Werther*, oricât de mult i-ar fi trezit acum adversitatea, ca rezultate ale unei stări de spirit întristătoare, puteau fi privite de el ca o fază ce trebuie depășită, dar să le modifice conform unei alte stări de spirit nu-i era cu putință. Opere precum *Claudina de Villa Bella* sau *Erwin și Elmira*, constituind aplicarea în practică a unor anumite mijloace de limbă pentru urmărirea unor scopuri precise, puteau să câștige de pe urma cunoașterii mai exacte a scopurilor și de pe urma stăpînirii mai limpezi a mijloacelor și tocmai pe acestea le-a supus Goethe prelucrării (de pe o poziție nu numai schimbată, ci și superioară). Datorită lui Kayser se familiarizase cu nevoile și cu cerințele

¹ *Orcus* — zeul morții la romani, numit mai târziu Hades. Prin *Orcus* se înțelegea și *Infernul* însuși.

operei, în Italia, țara de baștină a artei operei, își formase o noțiune mai clară despre construcția și compoziția operei, astfel că, biziundu-se pe aceste noi cunoștințe, a turnat libretele *Claudina de Villa Bella* și *Erwin și Elmira* într-o formă nouă, concentrând părțile dramatice și vorbite, pe care le improvizase intuitiv, a dezvoltat partea cântată. Replicile Claudinei au fost rescrise în iambi oarecum neutri, transparenți, limpezi : și aici libertatea nesupusă regulilor s-a transformat în precizia specifică desenului. Tot ceea ce fusese improvizat trebuia să cedeze în favoarea unei simetrii deliberate, raționale.

Strădaniile lui Goethe pe planul creației literare, din timpul călătoriei în Italia, pot fi repartizate în patru grupe. 1. Redactarea (revizuirii și transformări) a lucrărilor anterioare terminate, în vederea tipăririi operelor complete. Prin conținut, aceste lucrări aparțin perioadei de „Furtună și avânt” sau epocii de tranziție preitaliene și vădesc, prin modificările ce li s-au adus, influența trăirilor culturale din Italia asupra noțiunilor lui Goethe privitoare la formă și asupra cunoștințelor lui tehnice. 2. Prelucrarea și terminarea unor opere concepute anterior plecării în Italia : *Egmont* și *Ifigenia în Taurida*. În prima versiune, *Ifigenia în Taurida* aparține anilor petrecuți la Weimar. În forma ulterioară, îndeosebi în forma versificată, constituie o mărturie categorică a trăirii lui culturale din Italia. Prin concepție, ca și prin formă, drama *Egmont* aparține perioadei preitaliene și a fost terminată aici doar datorită întâmplării, adică nu poartă nici un indiciu specific că ar fi fost terminată tocmai în Italia. 3. Prelucrarea și continuarea unor opere preitaliene : aici se înscriu *Torquato Tasso*, *Wilhelm Meister* și *Faust*. Tor-

quato Tasso, așa cum îl avem acum, și-a căpătat pe deplin forma și a ajuns la modul propriu de a pune problema abia datorită călătoriei în Italia, în așa măsură, încît primul plan al acestei scrieri despre Tasso, cel de dinaintea călătoriei în Italia, ar putea fi considerat aproape o altă operă. În vreme ce versiunea în proză a *Ifigeniei în Taurida* se află față de forma versificată a *Ifigeniei în Taurida* în aceleași relații ca o schiță față de tabloul definitiv, primul *Torquato Tasso* și forma definitivă a dramei par tratarea aceluiasi material de către doi autori diferiți. În ce a constatat modificarea versiunii originare, mijlocită de Italia, s-a arătat mai sus. La *Wilhelm Meister*, Goethe a lucrat și a înaintat puțin, neavînd spor : el însuși a recunoscut că perioada de instruire din Italia nu putea fi nemijlocit favorabilă acestei opere. Prima versiune a romanului, o concepție în totalitatea ei preitaliană, era o scriere omogenă, iar pentru a da *Misiunii teatrale* amploarea unei noi imagini a lumii pe baza trăirilor din Italia, Goethe n-ar fi trebuit doar s-o continue, ci s-o reconstruiască din temelie ; că așa ceva n-ar fi fost posibil cu o operă de asemenea dimensiuni în Italia, unde scriitorul era asaltat de mase uriașe de material cultural ce abia trebuiau asimilate, se înțelege de la sine. Desigur, Italia putea chiar să stingă interesul lui Goethe pentru prima versiune a lui *Wilhelm Meister*, deoarece el prețindea acum o bază mai largă pentru formarea eroului său, un orizont al lumii acestuia mai vast decît în *Misiunea teatrală*. Adaosuri nu putea face, pentru că datorită Italiei simțul său stilistic se schimbaseră total. Nu-i rămînea decît dorința ca „atmosfera cerului italian să poată fi propice cărților de mai tîrziu“. Așa stînd lucrurile, consecința călătoriei în Italia asupra lui

Wilhelm Meister, aşadar asupra tabloului lumii exterioare dat de Goethe, s-a cristalizat în ideea redactării unei noi versiuni, după un plan modificat, a cărui realizare rămânea o sarcină de viitor. *Misiunea teatrală a lui Wilhelm Meister* nu mai era posibilă, *Anii de ucenicie* nu erau încă posibili, iar ambele efecte negative asupra concepţiei lucrării rămân totuşi inimaginabile fără Italia. Asemenea priviri aruncate în culisele îndatoririlor şi ale posibilităţilor creatoare fac şi ele parte din metoda noastră de lucru : părăsirea temporară de către Goethe a unei scrieri începute are tot temeiuri productive. Nici cealaltă mare operă de semnificaţie universală, *Faust*, pe care Goethe o luase cu sine în Italia, avînd în bagajul său părţile redactate şi în minte un plan de ansamblu, nu putea fi dusă la capăt aici. Cum însă *Faust* nu era o operă omogenă, în sensul *Misiunii teatrale a lui Wilhelm Meister*, ci o succesiune de fragmente, adaosul altor fragmente rămânea posibil. Spre deosebire de celelalte opere ale lui Goethe, *Faust* era o operă infinită prin idee şi construcţie, orice încheiere consta în întreruperea unei serii infinite de episoade, nu în trasarea completă a unui cerc. Era de presupus că Italia avea să-şi exercite înrîurirea asupra lui *Faust*, ca şi asupra întregii existenţe a poetului, dar Goethe n-a avut prilejul şi nici motive să se grăbească a introduce nemijlocit prezentul italian în lumea de vrajă nordică din partea întii. A continuat să lucreze la construirea lui *Faust*, ca la o clădire uriaşă pe care o începuse şi pentru a cărei ducere mai departe orice moment şi orice loc erau tot atît de potrivite, dacă se ivea o stare de spirit productivă, iar ideea generală îi dăinuia în minte cu suficientă intensitate pentru a-l face independent de solicitările

dispozițiilor sufletești locale. O dovadă pentru libertatea spirituală pe care acest material extrem de intim i-o asigură în fața lumii înconjurătoare o constituie acea scenă din *Faust* scrisă în grădina Borghese din Roma : este scena din bucătăria vrăjitoarelor, la care „nu se observă locul de unde a luat ființă“. De asemenea, scena a fost scrisă doar *întîmplător* în Italia.

A *patra grupă* de lucrări literare este formată din operele sau proiectele ce-au rezultat în întregime în Italia. Și aici deosebim unele ce-au prins viață *întîmplător* în Italia, precum și altele care sînt rezultate și forme de expresie conștiente ale trăirilor din timpul călătoriei italiene. Un exemplu pentru cele dintîi este *Apoteoza artistului* — un fel de replică la *Peregrinările pămîntești ale artistului*, improvizație din perioada de „Furtună și avînt“ ; în esență, noua piesetă este tot o improvizație, al cărei stil a fost mai puțin hotărît de noul simț al formei dezvoltat în Italia, cît mai ales de dorința de a realiza un paralelism cu bucata mai veche, total preitaliană, a cărei replică trebuia să fie. Așadar, precum scena faustiană din bucătăria vrăjitoarelor n-a fost determinată de atmosfera momentană, în care poetul a scris-o, ci de întregul independent de această atmosferă și preexistent, în cuprinsul căruia urma să se încadreze, tot astfel dramoleta *Apoteoza artistului* nu capătă ființă dintr-un impuls, ci dintr-o lege trasată mai dinainte, fie această lege de ordin compozițional sau simetric. O operă purtată în minte, chiar dacă ne-realizată încă, poate forma pentru sine și în jurul său o atmosferă proprie care o face impermeabilă pentru atmosfera diferitelor perioade și zone de viață de-a lungul cărora e purtată. Alte planuri, dimpotrivă, sînt permeabile și reacționează

imediat la influențele trăirii exterioare : *Torquato Tasso* și *Ifigenia în Taurida* și-au schimbat culoarea și s-au modificat numai decît la contactul cu atmosfera italiană, *Faust* și *Wilhelm Meister* au rămas deocamdată pe loc, desigur cînd au fost continuate mai tîrziu, Italia încorporată în Goethe, în orice caz amintirea impresiilor italiene s-a răsfrînt și în ele, dar — și aceasta este o mare deosebire — în cele două opere n-a pătruns nemijlocit aerul italian ce nu se înstăpînise încă pe deplin nici în Goethe însuși ; așadar Italia a acționat asupra lor ca o tendință goetheană, nu ca o materie primă. Tot așa, *Apoteoza artistului* a fost concepută în Italia întîmplător, nu cu necesitate (redactarea se situează abia după întoarcere), chiar dacă am voi să considerăm sentimentul de fericire procurat de creație și reflectat în titlul lucrării drept un efect nemijlocit al felului în care Goethe a trăit arta în Italia. Dar aerul italian nu adie în ea.

Creațiile literare care au drept premisă necesară Italia, care exprimă însăși starea de spirit ce l-a stăpînit pe poet la Roma sînt *Elegiile romane*. Aceste elegii sînt în genere cele dintîi opere din creația lui Goethe ce-au dat glas unei atmosfere romane și unui fel de a gîndi corespunzător, care erau destul de puternice și de dense, pentru a dăinui și după ce poetul părăsise Italia : elegiile sale de mai tîrziu, scrise în același metru, sînt părtașe la aceeași atmosferă creată aici. Poezia elegiacă a lui Goethe luată în ansamblu, ca operă poetică și ca expresie a trăirii sale, va fi discutată de noi mai tîrziu. Aici trebuie să stabilim numai ce spațiu și ce importanță a acordat Goethe, ca ocupație și tendință, creației poetice în timpul șederii sale în Italia, ce însemnătate au scrisul și poeziile sale

că „ămănunte biografice“. Mai înainte de a vedea cum viața lui din Italia a devenit formă și a dat roade, cum și-a căpătat expresie prin mijloacele limbii, să ascultăm cum s-a simțit Goethe însuși în timpul renașterii sale :

„Renașterea, care mă transformă dinlăuntru în afară, își continuă acțiunea. Firește, mă preocupa gândul de a învăța aici unele lucruri juste ; nu mi-a trecut însă prin minte că va trebui să reiau școala de atîta de departe, să uit atîtea din cele știute, ba chiar să le învăț cu totul altminteri. Acum însă m-am convins și m-am dăruit pe de-a-ntregul acestei activități, și cu cît mai mult trebuie să mă dezmint pe mine însumi, cu atît mă bucur mai mult. Sînt ca un arhitect care voia să construiască un turn și pusese temelia greșit ; își dă seama încă la timp și dărimă fără regrete ceea ce a înălțat deasupra pămîntului, caută să-și lărgască planul, să-l înobileze, să se asigure mai bine de temelii și se bucură dinainte de soliditatea mai certă a viitoarei construcții. Facă cerul ca, la întoarcerea mea, să simt și urmările morale pe care mi le-a adus viața într-o lume mai largă. Da, simțul moral încearcă, o dată cu cel artistic, o mare înnoire.“

„Am văzut multe, încă la mai multe am reflectat. Lumea mi se deschide din ce în ce mai larg ; chiar și cele pe care le știam de vreme-ndelungată își află fundamentarea propriu-zisă abia acum. Ce făptură e omul : cunoștințele și le însușește de timpuriu, dar deprinderea tîrziu !“

„Ceea ce-mi spuneam mereu, s-a împlinit : anume că abia în această țară voi învăța să înțeleg și să-mi clarific unele fenomene ale naturii și unele opinii confuze. Adun cunoștințe din toate părțile și renunț la multe, chiar și la mult din dragostea de

patrie și din plăcerea de a-mi duce viața împreună cu puțini prieteni.“

„Abia la Roma m-am găsit pe mine însumi, abia aici, împăcându-mă cu mine însumi, am devenit fericit și rezonabil.“

ISTORIE ȘI POLITICĂ

Am arătat modul în care dispoziția de viață și felul de a gândi mărturisite de Goethe în citatele de mai sus au căpătat expresie în știința naturii, în teoria și practica artei, în cunoașterea țării și a moravurilor, am enumerat prilejul oferit de amănuntele sale biografice — persoane, aventuri și ocupațiuni scriitoricești — pentru experimentarea noului său fel de a simți lumea.

Înainte de a cerceta consecințele călătoriei în Italia în însăși producția lui Goethe, înainte de a arăta rezultatele noii sale stări de viață exprimate în imagini și prin mijloacele limbii, va trebui să mai stabilim două efecte negative ale călătoriei. Aceste efecte negative constau în aversiunea sa categorică împotriva istoriei și împotriva politicii, altfel spus împotriva oricărei acțiuni în genere care nu se îndrepta de la om la om, ci ținea neîmijlocit la îmbunătățirea generală a lumii și a statului.

Aversiunea orientată în cele două direcții exista în natura lui Goethe, dar ea a devenit conștientă și a fost fundamentată abia datorită călătoriei în Italia, abia datorită acestei călătorii s-a transformat din instinct sau dintr-o aptitudine insuficient dezvoltată în atitudine, în limite puse con-

știent lumii dinafară, limite pe care și-a interzis lui însuși a le depăși. Tot ceea ce i s-a reproșat după întoarcerea din Italia, răceala, egoismul, atitudinea de bonz al artei, incapacitatea de a se entuziasma, atitudinea lipsită de afecțiune față de omenire, față de patrie, toate acestea sînt consecințele unei severe limitări la ceea ce putea fi atins și lămurit cu propriii săi ochi, la ceea ce putea fi desăvîrșit prin propria sa activitate. Istoria însă nu vorbea privirii sale în forme crescute firesc sau create, ca natura sau arta, ci gîndirii, prin tradiție (transmisă adesea nici măcar de către martori oculari, ci de cele mai multe ori de către intermediari de-a doua mînă), iar „omenirea“ era și rămînea pentru el o abstracțiune. Ceea ce vedea și ceea ce-l putea înrîuri, ceea ce putea eventual înrîuri el erau oamenii.

Cu voința sa fermă de a vedea, cu modul său de a fundamenta activitatea spirituală a omului pe vază, Goethe nu putea să accepte noțiunile sintetice generale, care nu aveau la bază *contemplanța* fizică, concretă și interpretativă a ceva cristalizat în forme și cu limitele bine trasate. Aproape toate marile lozinci ale lumii moderne, care aprind entuziasmul maselor încă nelămurite și îndeosebi al celor tineri — un entuziasm care nu provine dintr-o experiență de viață și dintr-o cunoaștere clară, ci dintr-o necesitate instinctivă de expansiune exterioară sau lăuntrică — toate aceste mari devize ale iluminismului și ale revoluției : libertate, umanitate, egalitate, progres etc. se bazuie nu pe lucruri văzute, ci sînt în cel mai bun caz scopuri, cerințe : așadar, ele nu reprezentau pentru Goethe o realitate, nu aveau asupra lui o înrîurire. Goethe nu putea să acționeze sub stăpî-

nirea unei noțiuni generale necunoscute direct, nevăzute cu ochii și numai dorite, ci doar sub impulsul a ceea ce posedă el însuși, sau își însușise : pornind de la un centru de forțe sufletesc și trupesc, orientându-se spre obiecte și existențe reale accesibile simțurilor sale și, în consecință, forțelor și gândurilor sale. Și în această privință, omul călăuzit de simțuri, ca alcătuire trupească naturală, constituia pentru el măsura realității. Avea repulsie față de toate mijloacele artificiale, tehnice de fortificare a simțurilor, cum sînt ochelarii, deoarece socotea că falsifică simțul omenesc pur, față de narcotice și excitante : cu cît mai profundă trebuia să fie aversiunea sa împotriva ideologiilor și a mișcărilor bazate pe ele, care-și propuneau să înlăture tocmai acea măsură a realității, pe omul condiționat senzorial, de dragul unor noțiuni doar gândite, nu văzute vreodată, așadar pentru el profund fantomatice, înșelătoare, ireale.

Cînd după bătălia de la Jena ¹, toată țara deplîngea prăbușirea Germaniei, el a protestat cu minie, deoarece intuia că în această formulă generală nu se ascunde decît o frază goală : cînd cineva se tînguiește pentru pierderea unor lucruri reale, casă, gospodărie, avere și rude, are toată dreptatea și merită compătimire, dar să fie lăsat în pace cu văicărelile după pierderea unor lucruri pe care nici un om nu le-a avut și nu le-a văzut cu ochii vreodată. Goethe a fost din totdeauna un dușman de moarte al vorbelor goale, el ura orice acțiune întreprinsă pe baza unei insuficiente cunoașteri a lucrurilor, orice treabă de cîrpati, în special în afacerile de stat, și ținea ca fiecare să-și vadă de

¹ Din ziua de 14 octombrie 1806, cînd prusienii au fost învinși de Napoleon.

propriile sale nevoi, mai înainte de a se preocupa de îmbunătățirea soartei vecinului, a obștii sau chiar a umanității. De aceea arăta respect celor care se perfecționaseră temeinic și îndelung într-o specialitate, într-o tehnică sau activitate și, dimpotrivă, îi critica pe germanii care, spre deosebire de practicienii cu ani mulți de muncă, făceau caz de savantlicul lor bazat pe principii generale și teorii. De aici și conservatorismul său politic : el credea într-o tehnică a guvernării, pentru care e nevoie de oameni de specialitate, vrednici de cinstire ; în politicienii revoluționari improvizați vedea, cel mai adesea pe bună dreptate, niște cîrpași, iar treaba de mîntuială îl indigna mai mult decît o răsturnare revoluționară sau nivelarea socială. ¹

¹ Pasajul acesta este cu deosebire ilustrativ pentru argumentarea neconcludentă prin care Gundolf încearcă să demonstreze incapacitatea, după el organică, a lui Goethe de a-și apropria marile idei social-politice ale epocii. Suspiciunea față de „revoluționarii” improvizați nu califică neapărat o atitudine conservatoare ! Raționamentul e fals. Oare politicienii claselor posedante erau prin chiar această calitate niște specialiști competenți, iar ideologia pe care o reprezentau se situa mai aproape de zona „omenescului pur” ? Evident, democrația — reală, nu demagogică — și revoluționarii — nu agitatorii improvizați — aparțineau acestei zone într-o măsură infinit mai mare decît apărătorii intereselor celor puțini, care contestau dreptul celor mulți la o viață omenească. Interesant prin evidențierea contribuției aduse de Goethe în domeniul istoriei și al biografiei, capitolul *Istorie și politică* explică mai puțin atitudinea social-politică a poetului, cît mai ales reliefează propriile confuzii și erori ale exegetului, care se situează el însuși pe o platformă conservatoare și, în concepția sa asupra istoriei, pe una idealistă.

În privința lui Goethe, ceea ce se cere relevat și interpretat este modul contradictoriu în care s-au răsfrînt în creația lui ciocnirile ideologice și evenimentele

Dezordinea, nu nedreptatea, era pentru el, omul simfurilor și al ochiului, ceva insuportabil : căci dezordinea se vede, iar nedreptatea numai se gîndește, ea nu sare în ochi, ci poate fi dedusă abia reflectînd la o cerință etică. Așadar, Goethe nu era în principiu nici democrat, nici aristocrat : asemenea principii nu-i erau cunoscute, el cunoștea doar contemplarea unor lucruri văzute și emoțiile. Cînd revoluția democratică i s-a arătat nu ca o vagă cîrpăceală, ci sub înfățișarea unui geniu anumit, ca Mirabeau, ca Napoleon, atunci a admirat-o, căci, aici, revoluția se legitima ca o acțiune întreprinsă cu pricepere, cu ordine.

Opiniile politice ale lui Goethe sînt și ele înțelese greșit, atunci cînd nu se ține seama de fondul lor senzorial, cînd declarațiile lui ocazionale

din vremea sa. Engels, care și-a mărturisit în repetate rînduri admirația față de „cel mai mare german“, a adus în acest sens precizări limpezi încă din 1846 : „În operele sale, Goethe are o dublă atitudine față de societatea germană din vremea sa. Uneori o privește cu dușmănie, caută să scape de societatea care îi repugnă, ca în *Ifigenia*, și mai ales în timpul călătoriei în Italia se ridică împotriva ei ca Goetz, Prometeu și Faust, iar ca Mefisto o împroașcă cu sarcasmul cel mai amar. Alteori, dimpotrivă, îi este prieten, i se «adaptează», cum e cazul cu majoritatea *Xeniilor blînde*, și în multe din scrierile sale în proză o sărbătorește, ca în *Cortegiul măștilor*, ba îi ia chiar apărarea împotriva mișcării istorice care o asaltează, cum e cazul în toate scrierile în care amintește de revoluția franceză. Nu e vorba numai de aspecte izolate ale vieții germane pe care Goethe le-a aprobat, spre deosebire de altele care îi repugnă, ci mai adesea de stări sufletești diferite : în el se dă necontenit o luptă între poetul genial, pe care îl scîrbește decăderea din jurul său, și fiul prudent al consilierului din Frankfurt, respectiv consilierul intim din Weimar, care se vede silit să încheie un armistițiu cu această lume și să se obișnuiască cu ea.“ (*K. Marx — F. Engels despre artă și literatură*, Editura pentru literatură politică, 1953, p. 276.)

sînt smulse din atmosfera lor, iar poetul e socotit aristocrat sau conservator, într-un sens limitat, de partizan al unui partid, din cauza unei aparente concordanțe cu teoria cutărui sau cutărui partid. Era ostil democrației, deoarece, după părerea lui, aceasta lăsa cel mai mare spațiu de joc cîrpacilor și deoarece el avea mai multă încredere în experiența și ținuta aristocrației pe care o cunoștea. „Îi plăcea să converseze cu deșteptii, cu tiranii.“ Principiile în sine îi erau indiferente, factorul cel mai important rămîneau pentru el persoanele, adică reprezentanții lor concreți. Dacă principiul democratic era reprezentat de oamenii cei mai pricepuți, capabili de acțiune, atunci îl considera just — cînd acest Napoleon s-a prăbușit, poetul n-a vărsat lacrimi principiale, nici de dragul unui cult principal al geniului, ci s-a raliat Sfintei Alianțe, de la care aștepta cea mai mare ordine. Partidele le aprecia de asemenea nu după valoarea lor etică, ci după aceea senzorială : el nu recunoștea o valoare etică, la care nu se putea ajunge pornind de la realitatea receptată senzorial, binele era inclus pentru el în frumos, nu invers.

În afară de aversiunea față de vorbăria goală, față de cîrpăceală și dezordine, indiferența politică a lui Goethe deriva din simțul pentru evoluția liniștită, legală și tipică, al cărei model îl vedea numai în viața organică, nu acolo unde arbitrarul individual se folosește de materialele întîmplătoare :

*Nicicînd natura cu mișcarea-i toată
N-a fost de zi, de nopți, de ceas legată.
E-o lege-n orice plăsmuire vie
Și nici în cele mari nu-i silnicie.*

Goethe nu vedea în natură nici eroare, nici silnicie ; în istorie — politică păstrată de tradiție într-o formă încremenită — și în politică — istorie în curs de desfășurare — vedea tocmai un „mișmaș de eroare și silnicie“. Era un gînditor prea sagace și prea profund și un cunoscător prea exact al realităților, ca să caute în istorie *legi* naturale. Știa să distingă domeniul libertății umane, al arbitrarului uman de domeniul necesității, al naturii. Întrucît însă în domeniul arbitrarului acțiunea conformă unor legi și înțelegerea bazată pe legi erau imposibile, el nu se complăcea în acest domeniu, ci rămînea în cel al naturii. Din istorie nu prelua nimic altceva decît puținele imagini, ce-l impresionau senzorial, ale unor mari personalități și entuziasmul trezit de acestea. Și chiar și în acest caz se ferea, cu o nemulțumire instinctivă, de cele cunoscute *doar* prin tradiție, iar ca spirit orientat spre creație, nu spre analiză, era un adversar al criticii filologice și istorice după principiile lui Niebuhr¹, revenind pe cît posibil la eroii cunoscuți personal : Frederic cel Mare și Napoleon. Pentru el, Alexandru cel Mare era, conform interpretării anterioare date de Winckelmann și Meyer, mai ales marele principe sprijinitor al artei, iar Cezar, erou al unei drame din tinerețea sa, investit mai tîrziu cu valoarea de simbol și de model al lui Napoleon. Înainte de călătoria în Italia — avîntat, plin de năzuințe, clo-cotitor, expansiv, entuziast, trăind mai mult sub imperiul sentimentului decît al celor văzute cu

¹ *Barthold Georg Niebuhr* (1776—1831) — istoric german preocupat îndeosebi de studiul istoriei sociale a grecilor și a romanilor, fondator al metodei critice și al celei comparativ-istorice, care au contribuit mult la progresul științific al disciplinei.

ochii — a fost mai înclinat spre istorie, mai dispus să se scufunde în marea tălăzuitoare a faptelor și a destinelor omenеști, mai înclinat să arate aceeаși încredere chipului celor mari păstrat de tradiție ca și frumosului văzut, tocmai fiindcă starea sa de spirit entuziastă și iscoditoare de-atunci, ca și dorința de a găsi material îl făceau mai apt să accepte măreția furnizată de tradiția istorică decît să privească frumosul. Din istorie i-a preluat pe Goetz von Berlichingen, Cezar, Egmont, din care a făcut personificări ale propriei lui exaltări și voințe robuste. La Roma, lucrurile s-au schimbat : aici el a văzut din belșug *frumusețea senzorială*, iar de *măreția transmisă* de tradiția istorică n-a mai avut nevoie niciodată.

Istoria — factorul trecător — n-o *vedea*, nu vedea decît întruchipările ei în monumente și opere de artă : ceea ce putea să preia din acestea, ceea ce i se oferea, printr-o prezență senzorială, ca voință și spirit concretizate în construcții, picturi și statui, acela era pentru el sensul istoriei. De altfel, probabil că nu există o a doua experiență personală care să fi insuflat unui om apt să vadă și să gîndească o mai mare neîncredere față de orice informații păstrate de tradiția istorică decît tocmai o vizită la Roma. Acolo se află cele mai vestite monumente ale lumii : ai cunoscut din tinerețe descrierile lor exacte și le-ai văzut în ilustrații, crezi că ți-au devenit familiare și că nu mai trebuie decît să-ți confirmi sau să-ți justifici reprezentările tradiționale văzînd monumentele cu ochii tăi — te duci acolo, iar prezența lucrurilor nimicește toate reprezentările pe care ți le-ai făcut despre ele. Îți dai seama că reprezentarea cea mai falsă nu este despărțită de cea mai justă printr-o prăpastie atît de netrecut ca *repre-*

zentarea cea mai justă de realitatea văzută cu ochii tăi. Iar asta se întâmplă cu lucruri care rămân, care pot fi văzute și consemnate descriptiv în toată liniștea pentru a fi transmise. Este ușor de dedus cu cât mai umbrite, mai puțin vrednice de crezare, mai fragmentare, mai mijlocite ne sînt transmise chipurile în continuă schimbare, evenimentele ce trec ca-ntr-un zbor de neoprit, intrigile ascunse, care devin material istoric interpretabil abia prin modul de a crede și de a gândi al unor istorici de demult ! Dacă pînă și descrierile cele mai vrednice de încredere ale unor lucruri văzute cu ochii, de ordin topografic sau geografic, sînt dezavuate în așa măsură de realitate, ce mai poate să fi rămas din realitatea celor nevăzute, ce adevăr va fi rezidînd în ele, sub umbra amintirii, a minciunii și a spiritului partizan, sub care ne este zugrăvit trecutul necontrolabil !

Această experiență a trebuit s-o facă și Goethe, iar neîncrederea-i categorică față de istorie datează abia de la șederea sa la Roma, cel puțin neîncrederea față de știința istoriei care pretinde a fi învățătoarea noastră vrednică de crezare în ale adevărului, așadar tocmai față de istoria critică. Poetul și-a formulat cu ascuțime îndoielile într-o lungă convorbire cu istoricul Luden¹. El nu credea că tradiția istorică ne oferă imaginea justă a lucrurilor, dar punea preț pe istorie în măsura în care redă în genere imagini ale evenimentelor, îndeosebi chipuri și fapte înălțătoare și entuziasmante, care stimulează fantezia și dezvoltă caracterul, fără a lua în seamă justetea empirică, dacă ele conțin fie și numai un adevăr sim-

¹ *Heinrich Luden* (1780—1847) — profesor de istorie, autor al unor interesante „convorbiri” cu Goethe.

bolic și o realitate dinamică. Cu alte cuvinte, el prețuia istoria ca mit și dezaproba strădaniile ce amenințau a-i nimici conținutul mitic, de exemplu cercetările critice ale istoricului Niebuhr, care spulberau legendele. O dată a pus întrebarea : la ce folosește negarea vreunui fapt eroic ?

„Dacă cei vechi au fost atât de mari, încît au putut scorni asemenea fapte, noi ar trebui să fim destul de mari ca să le credem.“

Și în privința aceasta, pentru Goethe nu exista așadar un adevăr în sine, ci doar un adevăr fertil și stimulator al vieții. Pentru el, istoria era mit : punctul unde istoria se învecinează cu legenda reprezenta pentru el zona cea mai frumoasă din întreaga tradiție istorică.

„Dacă socotim necesar ca, pornind de la aspectele finite pe care le cunoaștem, să reconstituim procesul de devenire pe care nu-l cunoaștem, atunci ne cuprinde plăcuta emoție ce ne încearcă atunci cînd facem cunoștință cu o persoană cultivată, despre care nu știm nimic și a cărei formare am dori mai bine s-o intuim decît s-o aflăm prin cercetări. N-ar trebui să-i privim pe poeți și pe cronicari atât de strîmb, cum au făcut-o unii onorabili istorici din epoca mai nouă.“

Și ca și cînd ar fi presimțit transformarea de mai tîrziu a criticii în hiper critică, transformare prin care invidia, limitarea și resentimentul, stingerea instinctelor eroice și monomania de specialiști s-au schimbat pe neștiute într-un mod de activitate științifică, ca și cînd ar fi prevăzut critica materialistă a istoriei, patografiile și psihanalizele literar-istorice, toate aceste nimicuri firoascoase, Goethe a scris frazele :

„S-a spus adesea, și pe bună dreptate, că necredința e o superstiție inversă, iar de ultima toc-

mai epoca noastră pare a suferi cu deosebire. O faptă nobilă este pusă pe seama intereselor personale, o acțiune eroică, pe seama vanității, produsul poetic necontestabil, pe seama unei stări febrile, ba, lucru încă mai de mirare, tot ceea ce se remarcă prin însușiri excepționale este negat atît cît e posibil. Această sminteală a epocii noastre este întotdeauna mai rea decît dacă faptul ieșit din comun, fiindcă s-a întîmplat numai o dată, ar fi admis de nevoie și pus pe seama diavolului. Superstiția este partea de moștenire a naturilor energice, capabile de fapte mari, propășitoare, necredința e caracteristică oamenilor slabi, mărginiți, retrograzi, limitați la ei înșiși.

În aceste fraze se exprimă unul din motivele atitudinii lui Goethe față de tradiția istorică. Ele sînt încadrate în partea istorică a *Teoriei culorilor*, care cuprinde în genere, în formulele cele mai succinte, aproape tot ceea ce s-ar putea numi filozofia istoriei la Goethe. Așa cum, pornind de la observarea senzorială, căuta în natură legi și forțe ce acționau conform legilor, tot astfel urmărirea în istorie, obligat să ia cunoștință de fapte prin tradiția verbală și scrisă, simptome precise, mereu repetate, caracteristice pentru existența umană. Așa cum în natură avea a face cu necesitatea, tot astfel în istorie afla arbitrarul : de vreme ce nu putea găsi legi, căuta cel puțin să surprindă arbitrarul însuși în *manifestările* și *direcțiile* sale principale. Cu alte cuvinte, căuta cel puțin să stabilească în arbitrar ceea ce aparținea naturii, adică naturii omenеști : căci omul aparține ambelor domenii, celui al necesității și celui al arbitrarului, el e animal și spirit, trebuie și poate. Spiritul însuși este o lărgire și o reflectare a naturii, iar în istorie Goethe căuta de preferință re-

giunile limitrofe, unde legitatea naturii răzbate în arbitrarul omenesc.

Întrebările pe care poetul le pune ca filozof al istoriei și ca filozof al naturii erau oarecum următoarele :

Cum acționează în genere aptitudinile spirituale și voliționale omenești asupra tradiției istorice ? Aceasta este baza criticii sale istorice, care nu se referă, ca aceea a empiricilor, la obiecte, ci la subiect. Goethe examina marile forme fundamentale pe care se sprijină în genere orice știință a istoriei, *autoritatea* și *tradiția*, în primul rând sub aspectul originii lor vitale și al importanței lor simptomatice.

Apoi : Cum se experimentează în istorie ? Cum poate fi transmisă această experiență ? Ce poate avea calitatea de material ? Ce influență au însușirile omenești naturale : curiozitatea și prostia, credința și necredința, setea de a ști și fantezia, vanitatea, spiritul de partid și amorul propriu, lenea și lașitatea, asupra purității sau impurității *tradiției istorice*, asupra menținerii sau a stabilirii *autorității* ?

Aceste considerații se referă la fundamentele *metodei* istorice, ale mijloacelor utilizate de știința istoriei. Materialul istoric era clasificat de Goethe în conformitate cu două mari principii tipice, care puteau fi valabile în multitudinea aspectelor, e drept, nu ca legi, ci ca puncte de reper : și aici el dorea să îmbrățișeze cu privirea cimpul larg, fără a se pierde în amănuntele fără sfârșit. Așa cum, chiar ca poet, căuta în trăsăturile caracteristice mai ales tipicul, tot astfel urmărea în istorie nu aspectele distinctive, ci pe cele comune ale mișcărilor și ale fenomenelor — adică nu legi, ci simptome. În vreme ce în natură, luînd act de realitate,

exprima totodată necesitatea, în istorie se mulțumea întotdeauna să constate realitatea și posibilitatea. Și aici era preocupat să stabilească anumite forme de bază ale naturii omenești din care derivă fenomenele istorice, și aici pornea de la om, nu de la lucruri, de la însușiri nu de la obiecte. Acțiunile oamenilor, ale popoarelor și ale indivizilor proveneau pentru el din asemenea însușiri fundamentale ale omului, a căror luptă, preponderență sau absență, a căror încrucișare sau amestec le clasifica și le cîntărea. Istoria rezultă pentru el din manifestarea naturii omenești, a însușirilor pomenite mai sus și a altora, care pot fi invocate ca fenomene morale primare, din amalgamarea lor datorită diversității, din condiționarea lor datorită unor înrîuriri și unor influențe reciproce. Goethe vedea și în natura omenească o polaritate, contradicții între imboldurile individuale, iar din aceste contradicții deriva formele societății și succesiunea diverselor epoci. Forțele omenești fundamentale acționează cînd concomitent, cînd succesiv, cînd împreună, cînd împotriva, iar Goethe, fără a dori să stabilească în aspectul individual legi ale evoluției și ale formării, vedea totuși în ansamblul istoriei un joc alternativ de legi și hazard. Dar legea și hazardul sînt în domeniul istoriei ceea ce sînt în natura omenească factorii constanți și factorii variabili : ceea ce aparține în om naturii și ceea ce aparține arbitrarului — se mai poate spune și : ceea ce e propriu omului ca existență spațială, respectiv ca existență temporală.

Așadar, Goethe nutrea aversiune față de istorie ca întreg pe de-o parte din cauza lipsei ei de pregnanță senzorială, iar pe de altă parte, din cauza lipsei ei de necesitate ; istoria se refuza mo-

dalității sale de reprezentare, care se bizuia pe aspectele organice, întrupate : revelația spiritului universal era pentru el *natura*, nu istoria ; așadar, dacă Goethe voia să-și reprezinte divinitatea, nu putea s-o facă altfel decât sub simbolul naturii. Herder, de exemplu, o vedea sub simbolul istoriei : Herder era un panteist pe planul istoriei, Goethe un panteist pe planul naturii. Cu toate acestea, Goethe avea acces spre istorie din două direcții : anume, pe de o parte, pornind de la sentiment, în măsura în care istoria este o sursă de entuziasm și de întărire a voinței, pe de altă parte, pornind de la antropologie, împrejurare când considera istoria ca o înfățișare amplificată, în orice caz reflectată a existenței lumii, către care atenția sa se îndrepta cu un interes dublu începînd de la Roma. Istoria era așadar pentru el fie o istorie a persoanelor, fie o istorie educativă — în ambele cazuri, o istorie a forțelor omenești, nu una a faptelor și a evenimentelor omenești. Istoria politică îi era tot atît de indiferentă ca și așa-numita istorie a culturii, în măsura în care prin aceasta se înțelege apariția și înrîurirea unor lucruri, omul însuși fiind considerat drept un obiect, nu o persoană. Pe Goethe îl interesa istoria numai în măsura în care își putea reprezenta omul istoric ca pe o ființă organică a naturii, așadar ca pe un ansamblu de forțe active sau pasive. Numai pînă acolo mergea simțul său istoric și din acest unghi de vedere a rostit el cuvintele cele mai profunde despre oamenii, epocile și metodele istorice.

Dimpotrivă, propășirea și decăderea statelor, intrigile și evenimentele, stările de lucruri, circumstanțele și accidente din viața popoarelor nu-l interesau deloc în sine — toate acestea erau pentru el un „mișmaș de eroare și silnicie“. Cei ce vor

să facă din el un precursor al teoriei mediului, al istoriei economice, conform căreia omul nu este un creator, ci o creație a circumstanțelor obiective și o victimă a împrejurărilor, trec cu vederea faptul că împrejurările și circumstanțele înseși (de care ținea totuși cont mai mult decât obișnuia s-o facă istoria politică) nu erau pentru el ceea ce sînt pentru marxiștii de mijloc, pentru adepții lui Buckle și Lamprecht¹: fenomene lipsite de suflet și spirit, adică extraumane, ci dimpotrivă, chiar forțe, reprezentări și atmosfere omenești. Pentru Goethe, „mediul” constă nu în realitățile obiective, ci omenești, iar marea lui operă cu caracter istoric *Poezie și adevăr* descrie propria sa existență nu ca pe o succesiune de medii impersonale, ci ca pe un proces de formare săvîrșit de forțe omenești active sau receptive. În vreme ce actualul istoric al economiei și teoreticianul mediului au așadar tendința de a trata pînă și caracterele și atmosferele umane ca pe un fel de mecanism și de a-și reprezenta influența unui om sau a unui cerc de oameni asupra altuia ca un șoc mașinal, Goethe avea tendința de a socoti pînă și pămîntul și apa, peisajul și casa ca pe niște fap-turi animate, iar înrîurirea lor asupra oamenilor ca pe un tainic proces de formare intenționat. Și în privința aceasta, pentru el măsura lucrurilor era omul, nu lucrurile măsura oamenilor, ca pentru materialişti, care se raportează la el. Pentru

¹ *Karl Lamprecht* (1856—1915) — istoric german, membru *honoris causa* al Academiei Române. A sesizat legitatea istorică intuită și de istoricul și sociologul englez *Thomas Buckle* (1821—1862), dar spre deosebire de acesta, care considera mediul geografic ca factor decisiv al dezvoltării istorice, a subliniat importanța primordială a factorului social-economic.

el, mediul era anturajul modelator constituit din forțe omenesti, active și pasive, nu o mașină de umplut cîrnați în care este vîrîtă materia primă umană, pentru ca să iasă de acolo produsul.

Forțele *supraindividuale*, care contribuie la formarea indivizilor și a popoarelor și o condiționează, nu sînt așadar niciodată pentru Goethe forțe *extraumane* : personalitatea însăși este rezultatul unor înrîuriri omenesti, înrîuriri care aparțin unui centru vital individual, și altele, care aparțin esenței speciei om în genere. Factorul uman general nu se manifestă însă ca umanitate — „umanitatea“ este o abstracțiune —, ci doar implicat în existențe personale, în toți oamenii, în indivizi, în fiecare caz particular, nu pe de-a-ntregul în fiecare, dar, atunci cînd mai mulți indivizi acționează asupra unui ins, acesta sesizează mai clar însuși omenescul, iar, în vreme ce se simte reciproc condiționat și perfecționat, evoluează progresînd spre conștiința umanității. Goethe pare a fi înțeles prin „mediu“ această influență a unor individualități multilaterale, datorită cărora umanitatea capătă valabilitate generală. Dacă acest mediu este vast și divers, atunci individul se maturizează atîngînd umanitatea deplină, dacă este îngust și unilateral, așadar dacă asupra unui anumit ins acționează neconținut numai forțe individuale de același soi și cu aceeași orientare, aparținînd aceleiași obștii restrînse, aceleiași patrii, aceleiași epoci, atunci insul devine unilateral și rămîne limitat, pus în imposibilitate să contribuie la propășirea umanității și caracterizat prin idei fixe, ciudățenii, lipsă de libertate în gîndire. Individualitatea superioară și mai bogată este în același timp și o expresie mai desăvîrșită a umanității.

Goethe și-a scris lucrările biografice, îndeosebi *Poezie și adevăr*, cu scopul de a înfățișa umanitatea concentrată în ins ; în *Poezie și adevăr*, el a oferit exemplul cel mai grandios de felul cum o ființă individuală incomensurabilă, un geniu anumit devine om prin înrîurire și influență reciprocă în contactul său cu lumea, altfel spus cu diversele opinii, însușiri, stări ale altor indivizi, un exemplu de felul cum natura omenească învață să recunoască, să interpreteze, să-și încorporeze în genere ceea ce-i vine dinafară. Biografia fragmentară a lui Winckelmann, pe care a scris-o, încearcă să îndeplinească același scop, cu material mai puțin. Problema care l-a interesat aici a fost de asemenea dezvoltarea, mai bine spus răzbaterea acelei biete individualități prusiene, supuse unor multiple apăsări exterioare, spre mentalitatea elenică, spre umanitatea desăvîrșită și liberă. Cum caută Goethe să distingă în această viață și să evidențieze în pasaje aforistice influențele exercitate asupra lui Winckelmann și esența lor, privindu-le prin prisma condiționărilor care-l stînghereau pe el însuși, a înrîuririlor pozitive venite din partea unor protectori, a elementelor ce-l făceau să progreseze și să se maturizeze, elemente stimulative și explozive aparținînd artei, terenului și atmosferei omenești !

Astăzi, expresia „dezvoltarea unei personalități“ a devenit un slogan banal, căruia doar foarte puțini îi dau un înțeles limpede și în care cei mai mulți, citind o biografie, văd desfășurarea unui oarecare fir de viață de pe un mosor. Pentru Goethe, pornind de la teoria lui asupra metamorfozei, noțiunea aceasta devenise un simbol de uz general, fiind încă plină de viață proaspătă, iar modul cum o utiliza ilustra un principiu nou în *istoriografie* :

Goethe atribuia și omului același imbold interior formativ existent în plantă, care decide forma tipică a plantei și forma respectivului exemplar, pornind de la elementele înconjurătoare, împreună cu ele și împotriva lor, atrăgînd și respingînd, receptînd și eliminînd. A înfățișa înriurirea reciprocă dintre acest imbold modelator înăscut (numit la oameni trăsătură de caracter) și elementele formării sale, iată în ce consta pentru Goethe scopul biografiei, un scop pe care el l-a precizat pentru prima dată. Înainte de el, biografia era înșiruirea unui număr de fapte cunoscute, după un fir logic sau în cel mai bun caz psihologic, conform căruia puteau fi coordonate sau subordonate.

Chiar și pentru această contribuție, Goethe ar trebui considerat printre cei mai mari istorici germani, chiar dacă a fost lipsit de simțul istoric propriu-zis, de plăcerea și aptitudinea de a se înstrăina voluntar de sine însuși, pentru a se transpune în mentalitatea și modul de a gîndi ale unor epoci trecute, pentru a le descrie : acest fel de simț istoric constituie un ideal abia al secolului al XIX-lea, cînd a devenit posibil după disoluția ultimei culturi unitare, rococoul, căruia Goethe încă îi aparținea. Simțul istoric, relativismul istoric pot să apară abia atunci cînd nu mai există o privire de ansamblu de la sine înțeleasă. Acolo unde domnește o voință culturală unitară, nu poate apărea acea obiectivitate necondiționată, adică lipsită de intenții conștiente, pe care marele istoric al veacului al XIX-lea (în ceea ce privește simțul istoric, cel mai mare din toate timpurile), Ranke, a formulat-o în spusa : „Vreau doar să arăt cum a fost de fapt“. Un asemenea simț istoric Goethe nu putea să aibă, mai întîi deoarece era înrădăcinat solid într-o anumită mentalitate cul-

turală, în al doilea rînd, deoarece cunoaşterea celor propriu-zis trecute îi erau indiferente în sine, cîtă vreme nu stimulau viaţa şi formarea, iar în al treilea rînd, deoarece voia să plăsmuiască şi să înrîurească, aşa că, în consecinţă, trebuia nu să se transforme pe sine în ceva străin, ci să transforme cele străine în ceva propriu sieşi. Dacă Ranke voia să-şi anuleze eul, pentru a cunoaşte cum au fost lucrurile de fapt, Goethe voia să cunoască eventual trecutul, pentru ca eul său să fie cît se poate de puternic, de bogat şi de echitabil : acestea sînt două cerinţe foarte diferite impuse obiectivităţii. (De altfel, nici Ranke nu era atît de independent de eu, cum voia şi cum credea că este, căci altminteri n-ar fi vădit atîta bogăţie.) Goethe voia din capul locului să-şi afirme eul, un dat primar, şi nu să-l dizolve în lume, ci să-l extindă pînă la dimensiunile lumii.

Dar, în ciuda faptului că lui Goethe îi lipsea acest simţ istoric, obiectivitatea absolută, istorismul, relativismul psihologic, totuşi istoria îi datorează noi rezultate şi metode : în primul rînd marile lui contribuţii şi încercări biografice, îmbinarea istoriei culturii cu biografia. Dacă, prin *Poezie şi adevăr*, Goethe este creatorul celei dintîi descrieri a unei vieţi realmente corespunzătoare conţinutului dinamic al cuvîntului viaţă, materialele sale istorice pentru *Teoria culorilor* constituie primul model de istorie a spiritului vrednică de acest nume. Îl obţine folosind exemplul unei ramuri speciale a ştiinţei şi înfăţişînd esenţa şi aptitudinile spiritului omenesc ca pe un fenomen natural primar, a cărui orientare şi comportare tipică faţă de obiecte în genere, faţă de o anumită grupă de obiecte în special folosesc oarecum ca reactivi pentru însuşirile spiritului. Ur-

mărește cum acest spirit omenesc (manifestat în grupuri de oameni, popoare și indivizi) — este pus în acțiune și totodată condiționat, generalizat sau individualizat, stimulat sau stingherit de spațiu, timp, pământ și climă, caractere și moravuri, cum în dezvoltarea lui — concepută prin analogie cu natura organică — ajunge la rezultate științifice într-un anumit domeniu al activității sale și se înfățișează în aceste rezultate pe el însuși.

Spiritul omenesc apare oarecum ca o entitate fracționată în popoare și indivizi, care se folosește de materiale și obiecte pentru a se exprima, pentru a se întruchipa. În partea istorică a *Teoriei culorilor* se realizează fragmentar, dar perfect limpede sub aspect principial, ceea ce Wilhelm Dilthey¹ a indicat ca obiectiv al științei istoriei, pe care a încercat să-l atingă el însuși: *evoluția* factorului celui mai intim, a spiritului apare deslușit, întruchipată obiectiv și vizibilă concret în rezultatele și etapele acestei evoluții. Goethe voia să înfățișeze nu doar manifestarea spiritului în fapte, opere și oameni — țelul filozofilor istoriei de la Herder pînă la Hegel —, așadar transformarea unui factor interior într-unul istoric concret și vizibil, ci întruparea spiritului în spiritul însuși, ca știință! Pentru Herder, încă mai mult pentru Hegel, istoria universală este oarecum o alegorie a spiritului sau a lui Dumnezeu (sau cum s-ar mai putea numi altfel ceea ce apare doar în rezultatele sale). Goethe a conceput spiritul însuși ca pe ceva senzorial și l-a înfățișat

¹ *Wilhelm Dilthey* (1833—1911) — filozof și psiholog german, autor al lucrărilor *Introducere în științele spiritului*, *Trăire și poezie* etc. Este unul dintre întemeietorii așa-numitei „filozofii a vieții” de orientare idealistă, bazată pe „trăire” și „înțelegere”.

în manifestarea sa științifică, la fel cum în fiecare plantă, devenită un exemplar individual, a văzut totodată și planta originară tipică, aflată într-un proces de devenire. Și aici ideea nu era pentru el succesivă experienței, ci existentă în experiența însăși, și aici descoperirile, teoriile și metodele științifice nu constituiau doar manifestări ale spiritului, ci chiar întruchipări ale lui. Concepînd totodată spiritul întruchipat astfel în rezultate, revelat concret, și ca evoluție, demonstrînd existența spiritului în fiecare dintre rezultatele și metodele luate în parte, oarecum așa cum vedea în noduri și tulpini planta originară în devenire, Goethe a evitat eroarea lui Herder : confundarea concluziei logice cu succesiunea istorică, a dialecticului *propter hoc* cu vitalul *post hoc*¹,

Ideea evoluției a conceput-o Goethe, ca și Herder, vitalistic, nu mecanic și nu dialectic. Dar în vreme ce la Herder evoluția stirpei omenești este un fel de teorie mistică a emanației, Goethe și-o reprezintă într-un mod artistic : ca și teoria metamorfozei, teoria goetheană a evoluției se bazează nu pe un mod de credință mistică, ci pe un mod de contemplare senzorială.

Și astfel ajungem la metoda lui Goethe. Ceea ce îi datorează lui Goethe știința istoriei ca nou-tate metodică provine din pregătirea lui în domeniul filozofiei naturii. Aceasta nu însemnează că Goethe a transferat pur și simplu metodele științei naturii în domeniul istoriei, sau că ar fi aplicat în istorie legile descoperite în natură ; așa ceva nici nu putea să facă, deoarece legile nu erau pen-

¹ *Post hoc, ergo propter hoc* — urmînd acestui fapt, deci din cauza lui (*lat.*) Expresia, folosită de scolastici, indică eroarea constînd în a considera drept cauză un fapt anterior în timp.

tru el formule separabile de fenomene și transmisibile, ca pentru naturaliștii cu concepții mecaniciste și matematice, ci forțe ce se manifestau în fenomene înseși : pentru el nu exista decît plăsmuire conform unei legi. Dar datorită cercetării naturii Goethe a devenit atent la alternanța dintre tip și caracterul individual, care se repetă, pe o treaptă superioară, în istoria umană. Naturile organice extraumane sînt lipsite de istorie, deoarece nu au memorie, limbă, voință conștientă. Evitînd să afirme existența unor legi în extinderea umană a domeniului naturii, Goethe recunoștea totuși prezența legității în procesul apariției acestei extinderi. Libertatea poate fi un produs al necesității, fără ca, atunci cînd e produsă, să fie supusă legilor necesității. Arbitrarul și spiritul din istorie își au originea în natură, au rezultat conform unor legi ale naturii, dar o dată apărute, se supun unor condiționări proprii, care nu mai sînt identice cu legile de pe treapta inferioară.

Pentru Goethe, punctul interesant în istorie se afla întotdeauna acolo unde libertatea se desprinde din necesitate — se desprinde în înțeles propriu, adică acolo unde spiritul se eliberează de legile naturii organice. Lupta dintre tip și individ a găsit-o el încă în natura organică, atunci cînd a studiat varietățile unui tip de plantă, cînd a observat abaterile individuale, chiar pe cele maladive, de la forma tipică de bază a unei plante : pe o treaptă superioară, la om, această luptă devenea lupta dintre natură și arbitrar în genere. Individualizarea umană, un fenomen natural, devine istorie, deoarece aici impulsul de individualizare care acționa și în natura organică și-a creat un domeniu incommensurabil constînd în limbă și în conștiință. Herder este cel dintîi care a recunoscut

în istorie o natură potențată ; Goethe, cercetător prin excelență al naturii, avea dimpotrivă aversiune împotriva acestui arbitrar omenesc în sine, considerat în sine, desprins din natură, emancipat de natură. Dar aspectul istoric îl interesa ca un *produs* al naturii, așa cum orice aspect din natură îl interesa ca *simbol* al naturii. Iar acțiunea factorului natură în istorie, domeniile limitrofe dintre natură și istorie, mai cu seamă spiritul omenesc însuși, aptitudinile omenești și dezvoltarea lor, evoluția spiritului și a voinței pornind de la natură și în afara naturii și-au găsit în el un interpret neîntrecut.

MATEMATICĂ

Acestea sînt trăsăturile principale ale concepției lui Goethe asupra naturii, artei și istoriei. Bazele au fost puse de Italia, iar deceniile următoare sînt dedicate examinării precise, extinderii, adunării de materiale, expunerii și aplicării în direcție științifică a *aperçu*-ului italian. În 1790, Goethe a scris *Despre metamorfoza plantelor*, în 1791 și 1792, *Contribuțiile optice*, primele sale încercări în teoria culorilor : însăși formularea și exprimarea opiniilor sale, departe de a rezolva pentru el problemele expuse, au trezit adversitatea pasivă sau dezacordul fățiș al lumii științifice, pentru care apărea desigur ca un venetic și ca un intrus. Căci modul lui Goethe de a vedea și de a trata lucrurile îl trăda pe poet, iar în vreme ce știința naturii de-atunci se sprijinea pe segmentare și analiză, pe interpretarea lumii dintr-o perspec-

tivă mecanică sau matematică, Goethe căuta să ofere un mod de a aborda lucrurile pornind de la întreg și de la aspectul individual și să interpreteze viața însăși în manifestările ei ca un principiu științific, în loc de a se mulțumi cu descrierea concluziilor sale și cu evaluarea părților acesteia.

Contradicția dintre modul său de a concepe știința naturii și știința dominantă, considerată ca valabilă, poate fi arătată cel mai bine cu propriile lui cuvinte. Către sfârșitul vieții s-a referit la disputa morfologică dintre Cuvier și Geoffroy de Saint-Hilaire¹, cu care prilej a confruntat opiniile științifice ale adversarilor. Geoffroy de Saint-Hilaire reprezenta orientarea lui Goethe, Cuvier, pe aceea a adversarilor :

„Cuvier se străduie neobosit să stabilească distincții, să descrie exact rezultatele observațiilor și devine stăpîn pe un cîmp nemăsurat. Geoffroy de Saint-Hilaire, dimpotrivă, depune liniștit eforturi în direcția analogiilor și a tainicelor înrudiri dintre fapte. Cel dintîi pornește de la cazul individual spre un întreg, e adevărat presupus, dar despre care se consideră că nu poate fi niciodată cunoscut ; al doilea este preocupat în mod intim de întreg și trăiește cu convingerea că fiecare caz particular ar putea fi dedus treptat din acest întreg. Este însă important să observăm că unele lucruri pe care cel dintîi reușește să le demonstreze cu toată claritatea prin experiență sînt preluate de cel de-al doilea cu recunoștință ; de asemenea, cel dintîi nu disprețuiește nicidecum vreo observație de amănunt decisivă care-i vine

¹ Disputa dintre Cuvier (1769—1832) și Geoffroy de Saint-Hilaire (1772—1844), în cursul căreia cel dintîi a apărut fixismul, iar cel de-al doilea evoluționismul, a avut loc în 1830.

de la celălalt ; în felul acesta, ei se întâlnesc în mai multe puncte, fără ca din cauza aceasta să recunoască expres că se înrăuiesc reciproc. Căci cel ce separă, distinge, sprijinindu-se pe experiență, nu vrea să recunoască nimic din ceea ce se află în afara experienței și nu admite ideea că individualul poate fi prevăzut, presimțit în întreg. A voi să recunoști și să cunoști ceea ce nu vezi cu ochii, ceea ce nu poți înfățișa concret este declarat de el fără echivoc drept o insolență. Totuși, celălalt, ținând la anumite principii, lăsându-se în seama unei îndrumări superioare, nu vrea să admită autoritatea acelui mod de tratare a lucrurilor.“

Aici este exprimat ceea ce știința exactă avea de reproșat lui Goethe. Faptul că ochiul său vedea în cazul individual și un întreg, în ceea ce exista și ceva angajat într-un proces de devenire, în cele plăsmuite și ceva plăsmuitor nu era admis de știința exactă care considera toate acestea drept o fantezie poetică, tolerabilă autorului *Suferințelor tânărului Werther*, dar inadmisibilă în știință. Așa stînd lucrurile, morfologia lui era socotită poezie, alegorie sau chiar un amuzament de artă decorativă — a se citi relatarea lui Goethe despre *Istoria studiului meu botanic* în care arată supărătoarele, în parte hazliile interpretări eronate la care era expusă teoria sa asupra metamorfozei. În privința opticii i-a mers și mai rău. Optica fusese fondată de un mare matematician și specialist în mecanică și, datorită punctului de vedere al aceluia, devenise o știință matematică recunoscută ca atare. Căci chiar și constituirea unei științe, categorisirea unui complex experimental sînt dependente de modul personal de a vedea, chiar de caracterul individual al omului, care s-a ocupat cu ele. Astfel, matematicianul revendicase

pentru matematică fenomenele din domeniul luminii și al culorilor ; el le considera drept un complex independent de alcătuirea organismului omenesc — un complex ce îngăduia să fie analizat și calculat — și și-a propus drept scop al încercărilor sale complicate și meșteșugite calculul și analiza. Faptul acesta nu trebuie nici el privit izolat : este consecința întregii concepții asupra lumii pe care se baza știința lui Newton, concepție asupra lumii ce aparținea nu numai acestei mari personalități, ci și epocii sale. Pentru această concepție, lumea era un ansamblu structurat de rațiunea divină, iar sarcina rațiunii omenești consta în recunoașterea legilor și a proporțiilor după care e organizată lumea, ori legile și proporțiile pot fi exprimate cifric. Pentru această întreagă epocă, Dumnezeu este marele mecanic al universului — pentru Descartes, Spinoza, Leibniz, pentru Locke, Kepler, Galilei și Newton, matematica era modalitatea revelației, metoda lui Dumnezeu. Ceea ce le oferea experiența era interpretat de ei nu ca formă sau impuls, ci ca o cantitate ce putea fi calculată și măsurată ; toate fenomenele *pot* fi interpretate și în felul acesta, trebuind să fie în consecință înseriate ca atare. Experiența nu este niciodată independentă de metafizica acceptată unanim în epoca respectivă, chiar dacă cercetătorii empirici nu sînt conștienți de această dependență : concepția filozofică fundamentală condiționează modul în care se experimentează în fiecare epocă și chiar ceea ce se înțelege prin experiență.

Astfel, ca mecanicist, Newton a văzut în fenomenele luminii fenomene pur matematice, subordonîndu-le aprioric operațiunii de calcul și izolîndu-le nedeliberat de latura lor fiziologică și psihologică, adică vitalistă. În experiențele pe care

le-a făcut, scopul său era de a le capta în așa fel, încît să îngăduie a fi descompuse, măsurate și calculate, căci doar aceste operații însemnau pe atunci pentru el și pentru epoca lui : *a cunoaște*. Goethe, fiind o altă natură, înțelegea prin cunoaștere altceva și nu putea să nu vadă în aparatura complicată destinată calculului ceva ce masca adevărul de dragul unei păreri preconcepute sau al unei erori, el intuia dincolo de experiențele lui Newton aproape un defect moral, cel puțin o incorectitudine intelectuală, deoarece nu se gîndea că pentru concepția lui Newton asupra lumii tocmai această artificialitate constituia singura cale justă ce ducea la calcul, adică singura cale spre ceea ce Newton considera a fi cunoaștere și adevăr în genere. Dar tocmai această concepție asupra lumii, care a dominat în știință și *după* Newton, trebuia să-i apară lui Goethe, corespunzător metodei sale, dacă nu incorectă, în orice caz lipsită de temeiuri serioase. Pentru Goethe, nu numai conținutul adevărului era altceva, ci și forma acestuia. El a ajuns la culori pornind de la văz și a căutat în ele nu obiecte calculabile și analizabile, ci efecte ale unor forțe unitare : „Acțiunile și suferințele luminii“. Din acest unghi de vedere și cu această intenție a orînduit el diferitele fenomene, iar *adevărul* consta pentru dînsul, în acest domeniu special, nu în verificarea compunerii și a raporturilor dintre culori, ci în formarea, perceperea și efectul lor raportat la om, relația reciprocă dintre văz și lumină, dintre subiect și obiect, în măsura în care această relație se manifestă prin culori. Așadar, existența culorilor trebuia cercetată în ansamblul naturii, iar efectul perceperii lor asupra oamenilor, trebuia urmărit în întreaga istorie existentă. A înțelege fenomenul culorii în-

tr-un raport permanent cu omul, în măsura în care omul este o ființă ce reacționează sub impulsul naturii și aparține naturii : în aceasta rezida noțiunea de adevăr pentru Goethe, dorința lui de a cunoaște adevărul. De aceea, călăuzit mereu de simțul universului, pentru care subiectul și obiectul se aflau într-o relație reciprocă decisă de legi, el a studiat mai întâi condiționările culorilor *de către* subiectul viu, adică de către ochi, apoi manifestările culorii *în* subiect : aspectul fiziologic ; *între* subiect și obiect : aspectul fizic ; în sfârșit, asupra obiectelor : aspectul chimic. Ca un corolar, a studiat modul în care natura își utilizează rezerva de culori, principiile coloristice ale naturii în înzestrarea făpturilor ei policrome, plante, animale, apoi efectul senzorial și moral al culorii asupra oamenilor, fără a-și uita vreodată premisa că fenomenul și efectul, obiectul și subiectul trebuie considerate împreună.

Condiționare, fenomen, efect al forței unitare a naturii, în măsura în care trăiesc, pentru un anumit organ al omului, ca lumină și culoare și sînt trăite ca atare, adică în măsura în care acționează și suferă : toate acestea constituie obiectul părții didactice din *Teoria culorilor*. Partea polemică își propune să demonstreze, pe baza acestei înțelegeri dinamice a luminii, îngustimea, arbitrarul și caracterul prea complicat al concepției mecaniciste, matematice, pe scurt să impună adevărul goethean, fundamentat pe conceperea naturii ca pe ceva ce se revelă neconținut și activ, împotriva adevărului newtonian, fundamentat pe calculul naturii ca un element cu o înfățișare neschimbată și cristalizată în forme definitive. În sfârșit, partea istorică are drept scop să urmărească în istorie re-

lația dintre spiritul omenesc, fenomenul și efectul culorilor.

Disputa lui Goethe cu Newton, nu numai interesantă sub aspect științific, ci și plină de consecințe sub aspect biografic (de aceea o și tratez în acest loc) reprezintă așadar o luptă nu numai între două teorii, ci și între două moduri principiale de a vedea, între două feluri de a simți universul. Dacă am voi s-o exprimăm printr-o formulă foarte concisă, am spune : Goethe vedea și căuta adevărul ca un *fenomen vizibil* și ca *efect*, Newton ca *număr* și *relație*. În cele două cuvinte *fenomen* și *efect* rezidă taina activității, a devenirii : să ne gândim la silaba finală activă *ung*, care exprimă sensul dublu al ideii lui Goethe : „*Erscheinung*“¹ însemnează în același timp chip și eveniment, act și rezultat a ceea ce se vedește, de asemenea efect. Goethe și-a orientat întotdeauna cu atenție privirea atît asupra rezultatului devenirii, cît și asupra devenirii, el vedea rezultatul devenirii sub forma devenirii. Devenirea nu este, însă, calculabilă, ea doar se desfășoară și poate fi dedusă. Apoi, fenomenul vădit și efectul nu pot fi gândite fără cel pentru care se vedește și fără cel ce a suferit înrîurirea : fără om. De aici se înțelege că Goethe a observat și a tratat întotdeauna fenomenul și efectul în funcție de subiect, așadar nu doar culorile, ci și văzul.

Metoda sa de cercetare, constînd în mijlocirea legitimată dintre obiect și subiect, este dezvoltată în articolul *Experiența ca intermediar între obiect și subiect*. A delimita legitim citimea oscilantă și înșelătoare cu care subiectul intervine, încă din timpul executării experienței, al adunării materia-

¹ Fenomen, aspect.

lului, influențînd fenomenele, sau suferă influența lor, a asigura subiectul împotriva copleșirii lui de către obiecte și obiectele împotriva silniciei subiectului, a verifica granițele subiectului și ale obiectului, ambele trasate de natură ; aceasta constituia pentru Goethe rostul *experienței*. În cercetările sale, Goethe includea în sfera observării naturii și organul utilizat ca instrument al cercetării. Experiențele lui Newton priveau doar obiectele, fără nici o verificare a participării subiective : fizicianul supunea obiectele la torturi și le ancheta, convins că îi vor răspunde adevărul, cu singura condiție ca instrumentul de tortură să funcționeze bine, în vreme ce Goethe aștepta adevărul nu de la torturi, ci de la chestionar. Pericolul asupra căruia prevenea Goethe rezida în adoptarea unui sistem preconcept și în izolarea experienței, pericol ce-l pîndea pe cercetătorul ce-și socotea rațiunea și organele văzului ca desăvîrșite și infailibile, așa cum o făcea Newton, în loc de a examina și participarea lor :

„În natura vie nu se întîmplă nimic care să nu se afle în vreo legătură cu întregul, iar dacă experiențele *ne apar doar izolate*, dacă privim experiențele ca fapte izolate, de aici nu se deduce că ele *ar fi izolate*“.

Din acest motiv, Goethe propunea stăruitor diversitatea, succesiunea exactă a experiențelor, cu scopul de a se pune aprecierea finală la adăpost de argumente false, de deducții pripite, cu scopul de a-l obiectiva oarecum pe experimentatorul însuși, de a-i adapta modul de a experimenta la cele ce urmau a constitui obiectul experienței.

Newton avusese a face cu o lume finită, obiectivată, existentă într-o organizare statornicită o dată pentru totdeauna, o lume, pentru a cărei

cercetare Dumnezeu a pus în capul omului mijloacele necesare, întocmai ca pe un instrument gata făurit. Goethe, însă, credea că în fiecare fenomen se produce un eveniment și un efort viu și nou, că o cercetare nu constă în aplicarea unui aparat de gândire finit la niște obiecte finite, ci în receptarea unei înrîuriri proaspete ; dorind să pună în drepturile sale receptarea prin *văz* a *devenirii*, Goethe a indispus cercul celor ce *calculau rezultatele* finite ale *devenirii*. Întrucît nu era înzestrat cu instrumentul matematic, ei îl considerau incapabil să știe și care este obiectul cunoașterii, și care e calea de a se apropia de el. Faptul că un nematematician se ocupa cu optica l-a făcut de la bun început suspect, ba chiar ridicol. Optica era considerată un domeniu al matematicii.

ÎNTOARCEREA

Cu aceasta încheiem expunerea motivelor pentru care, prin manifestările sale științifice, Goethe a intrat în conflict cu știința de catedră și cea dominantă în publicistică. Reîntorcîndu-ne la desfășurarea vieții lui și la dezvoltarea sa *spirituală*, ne punem întrebarea ce efect au avut manifestările sale științifice. Acest efect a fost negativ : cuvintele de încurajare venite din partea cîtorva prieteni aflați departe, cuvinte ce se refereau însă la unele fericite detalii izolate mai mult decît la ansamblul noii concepții goetheene asupra naturii, erau copleșite de o largă indiferență și contestare, ba chiar de un dispreț ostil, arătate de întreaga lume a specialiștilor. Cei mai mulți nici nu înțe-

legeau în genere ce voia poetul, iar cei ce înțelegeau găseau că este un act prezumțios a respinge teoria lui Newton, care se bucura în știința matematică și fizică de un credit și de o garanție aproape tot atât de mari ca, de pildă, legile lui Kepler. Teoria newtoniană a culorilor nu era considerată ca un mod de a vedea, sau ca un principiu euristic¹, ci ca un adevăr matematic demonstrat, iar un poet sau un pictor, care ar fi pus la îndoială justetea teoremei lui Pitagora, pe baza cine știe cărui principiu compozițional sau simțămînt poetic, n-ar fi avut parte de o primire mai puțin neprietnică decît Goethe.

Asupra lui Goethe, primirea rece și ostilă a avut ecoul puternic al unei trăiri noi, iar această trăire nouă, transformată la rîndu-i, după modul goethean, în atitudine și realizare, ne interesează propriu-zis aici : ea este una dintre cele mai mari experiențe referitoare la genul uman și la circumstanțe spiritual-sociale, pe care trebuia s-o facă în anii săi de mai tîrziu pe propria-i piele, și numai cele experimentate pe propria piele, nu fenomenele observate la alții sînt rodnice. Goethe a mărturisit că, fără strădaniile sale științifice, nu s-ar fi lămurit niciodată asupra anumitor laturi urîte ale naturii omenеști, asupra invidiei, vanității și obtuzității, îndeosebi din lumea învățaților. A și fost recunoscător acestui prilej ; oricît de dureros l-ar fi atins această experiență la început, nu era felul său să se văicărească îndelung, a inseriat-o pe dată și pe aceasfa productiv, teoretic și practic, în imaginea lumii, ca pe un element al cunoașterii și ca pe o regulă de conduită. Savantul ca ființă condiționată de apartenența

¹ Principiu acceptat ipotetic, cu scopul descoperirii unor noi cunoștințe.

la breaslă a devenit un nou exemplar prețios pentru colecția sa de tipuri ; după aridul învățat de cabinet Wagner, a cărui remarcabilă imagine blândă străbate nemuritoare secolele, Goethe a putut introduce în opera sa de valoare universală portretul la fel de nemuritor al întregii bresle ca atare, rezultat dintr-un dispreț acumulat pe încetul și hrănit printr-o autopsie executată temeinic :

Așa-l cunosc pe învățatul domn...

Goethe, conștient de onestitatea cercetării sale, sigur de claritatea convingătoare a dovezilor lui, foarte conștiincios, foarte zelos, dăruindu-se faptelor cu inima curată și fără gânduri egoiste ascunse, s-a văzut disprețuit de breaslă ca un cîrpaci sau ca un exaltat, și-a văzut modul de a privi lucrurile suspectat ca neștiințific și metoda considerată ca o joacă, iar de cealaltă parte n-a descoperit nici vreo verificare temeinică a experiențelor, nici, în genere, vreun efort real de a cunoaște, lucruri de la sine înțelese pentru el, ci o confortabilă ancorare într-un sistem preluat o dată pentru totdeauna, repetarea și reluarea tîrzie a unor principii vechi, *jurare in verba magistri*¹, încredere acordată cuvîntului, fără a-l controla prin observări proprii, dacă nu chiar motive extraștiințifice, ca teamă, invidie și îngîmfare, dependențe reciproce intime și exterioare, și, prin aceasta, înrădăcinarea unor erori, datorită cărora mulți obținuseră sau sperau să obțină avantaje ori tihnă : toate aceste fenomene tipice din domeniul științei i s-au arătat cu o claritate întristătoare atunci cînd a pătruns între granițele acestui do-

¹ Cu sensul : a crede orbește în spusele maestrului (*lat.*).

meniu, l-au izbit cu o putere mai mult decît doar intelectuală, de-a dreptul sufletească și l-au determinat ca, arătînd o venerație profundă științei, să-i privească cu neîncredere pe reprezentanții ei.

Dar ceea ce a aflat pe plan public și în mare datorită strădaniilor sale științifice, prima opoziție hotărîtă a lumii împotriva existenței și a înrîuririi sale, experiență obiectivă pe care o trăise intim cu anticipație ca tînăr geniu în *Goetz von Berlichingen* și în *Prometeu*, constituie doar un simptom al noii atitudini în genere a masei, a publicului, chiar a societății față de el, după ce s-a întors din Italia. Cum s-a transformat intim datorită Italiei am văzut. Va trebui acum să aruncăm o privire asupra modului în care l-a primit la început lumea pe acest Goethe schimbat și ce efect a avut la rîndu-i asupra sa această primire. Căci dacă la Goethe cel de dinaintea călătoriei în Italia avusesem a face în esență cu forul său intim, acum e necesar să luăm în considerare înrîurirea lui, în măsura în care a provocat o reacție în el însuși : relația poetului cu lumea dinafară se modificase tocmai datorită Italiei ; ceea ce mai înainte fusese pentru el material devine acum lege. Întîmpinînd opoziții, era obligat să se acomodeze cu ele pe planul vieții sale interioare.

Ciudat destin ! Tînărul geniu bătaios, luptînd plin de vanitate, nepăsător în obstinația lui creatoare egocentrică, încălcînd regulile și convențiile ademenise societatea pe care o jigneau, cucerise publicul de care nu-i păsa, învinsese mulțimea pe care o disprețuia. Titanul singuratic și capricios din anii petrecuți la Wetzlar fusese divinizat de o ceată de adepți, fusese șeful unei generații literare, privit critic cu clătînări din cap de cei mai vîrstnici, dar, după faima europeană a *Suferințelor*

tinărului Werther, netratat de nimeni cu indife-
rență, fermecase și în dăruirea, și în opoziția sa,
anulase orice răceală și vrăjmășie. Goethe cel ma-
turizat în Italia, mai echitabil față de semenii,
dornic în modul cel mai sincer să se încadreze în
societate, chiar să se subordoneze, gata să re-
cunoască limitele și particularitățile, să se autodis-
ciplineze pe plan social, mergînd chiar pînă la o
modestie plină de abnegație, cu o înțelegere clară
a celor adevărate și folositoare și doritor să le co-
munice și altora, animat de speranța voioasă că va
împărtăși prietenilor de-acasă noua lui avuție, exi-
gent față de sine și tolerant față de alții, chiar
dacă le cerea seriozitate și sîrguință : acest Goethe
schimbat, revenind din țara cea binecuvîntată în
mediul său mai strîmt, și-a găsit prietenii încur-
cați de ținuta lui plină de măsură, dezamăgiți de
creațiile sale potolite și riguroase stilistic, indife-
renți și neînțelegători pînă la respingere față de
cercetările sale în domeniul științei naturii.
Aproape uitat de marele public, sau înlocuit în
atenția lui de agitatori zgomotoși, crainici ai unor
idealuri abstracte, blamat, din cauza calmului său,
ca fiind prea rece, dezaprobat din cauza obiecti-
vității și a preocupărilor științifice și socotit, dacă
nu un excentric, în orice caz un apostat al pro-
priului său geniu plin de simțire și entuziast,
primit pînă și de cei care-l iubiseră și-l adorasera
cu acea ostilitate ce se naște dintr-o dragoste
înselată, hărțuit cu gelozie din pricina unei legă-
turi amoroase cvasimaritale și privit ca un străin
— așa s-a întors Goethe în patrie.

*Ah, rătăcind, aveam atîția prieteni,
Acum, cînd te cunosc, sînt ca și singur.*

Această invocație către muză și-a găsit acum o amară confirmare.

Ceea ce a pățimit Goethe cu prilejul reîntoarcerii și după ea din cauza acestei dezamăgiri, care i-a spulberat o speranță a vieții, un țel al autodisciplinei — acela de a depune o activitate culturală pentru și împreună cu tovarășii de idei — ce a pățimit, deci, putem doar bănuî, bizuindu-ne în special pe *Torquato Tasso* : în această operă s-au revărsat și suferințele altminteri reținute, provocate de amintita dezamăgire. Poetul și-a interzis izbucnirile pătimase, tînguirile și mărturisirile sentimentale, prin care n-ar fi schimbat nimic. Dar la bătrînețe el avea să destăinuie că după întoarcerea din Italia n-a mai cunoscut fericirea deplină, adică acea fericire care constă în manifestarea nestingherită a forțelor noastre vitale, în situații fie plăcute, fie dureroase. După întoarcerea din Italia, Goethe și-a fixat voluntar și involuntar o atitudine de renunțare : inima cea mai iubitoare nu s-a mai dăruit niciodată pe deplin, gura cea mai pricepută în a vorbi nu și-a mai rostit niciodată cuvîntul în toată voia. Poetul a învățat să tacă, să se abțină, să fie suspicios și evaziv, căutînd, cînd ca „excelență“, cînd ca olimpiu, adăpost nu numai împotriva jarului din sufletul său, ci și împotriva nimicniciei lumii ce-l înconjură.

Putem distinge două motive ale resemnării lui Goethe : unul este voluntar și aparține moderației lui, renunțării conștiente la titanism, și constituie expresia noii sale atitudini clasiciste, umaniste, obiectiviste pe planul artei, al vieții, al spiritului : resemnare, autojugulare a oricărei exaltări, ca principiu moral, estetic, științific.

E meșter cel ce-acceptă îngrădirea.

Dar în această resemnare a fost sprijinit dinafară într-un mod extrem de inoportun, și aici demonul său este însoțit de o Tyche. Ceea ce-și propusese în mod voluntar, i-a fost impus și prin comportarea cercului său, cel puțin în primii ani după întoarcere, astfel că a căpătat un gust particular mai amar. După ce renunțase de bună voie la dorințele-i titanice, s-a văzut obligat să renunțe și la speranțele omenesti, să-și limiteze forțele prin îngustarea sferei de acțiune, să-și înfrângă reacțiile imperioase ce-l îmbogățeau, ca să accepte o constrângere care-l sărăcea, sau, mai curînd, situația omului căruia i se interzice manifestarea liberă. Din această stare, care i-a pricinuit dacă nu cea mai grea suferință, în orice caz cea mai mare nemulțumire din viață, avea să-l mintuiască abia Schiller, primul om care a înțeles pe deplin forma de existență a lui Goethe și voința lui de formare, singurul care i-a fost egal prin dimensiunile personalității sale.

Resemnarea silită a lui Goethe a avut grade diferite, după oamenii la care s-a lovit de neînțelegere și neîncredere. Femeia iubită, prietenii și publicul : cea mai apropiată, cei din preajmă și cei de departe s-au înstrăinat de el în același timp. Lucrul cel mai dureros a fost pierderea Charlottei :

*O iubire-am avut, mai dragă-mi era ca orice !
Dar nu o mai am ! Ci taci, și îndură pieirea-i !*

Acesta este epitaful laconic al unei legături de zece ani, un epitaf care tăinuiește o durere imensă. În ruptura ce-a intervenit între acești doi oameni cu suflet nobil nu trebuie să căutăm a cui e vina. Dragostea, la fel ca tinerețea sau credința, nu este ceva ce poate fi menținut prin voință, ea nu e

decisă de înțelegere sau de dezamăgire, ci de o necesitate a întregii ființe a îndrăgostiților, de care nici ei înșiși nu-și dau seama, dragostea — cel puțin la oameni al căror caracter și al căror destin se contopesc și au un sens comun — e un fenomen aidoma coacerii și ofilirii, soluționarea unei probleme intime a forței vitale. Când fie dragostea însăși, fie altă trăire a adus această rezolvare, iubirea nu mai are nici un sens și moare.

Datorită Italiei, Goethe se desăvîrșise în direcția în care se orientase la început grație Charlottei von Stein : măsura, luciditatea, calmul uman, calități pe care le căutase și le găsisese mai întâi la ea, și le-a însușit pe de-a-ntregul abia în Italia. Rolul educativ al Charlottei luase sfîrșit, ea nu mai reprezenta pentru dînsul o necesitate vitală. Nu că el și-ar fi dat seama de asta și, cum o fac libertinii, ar fi zvîrlit lămîia stoarsă ! Nu așa se stinge o iubire între două inimi mari. Poetul s-a întors în preajma ei cu recunoștință, afecțiune, încredere, stimă, dar dăruirea pasională necondiționată, expresia unei nevoi pline de exaltare pierise, iar el nu putea simula un sentiment pe care nu-l trăia. Charlotte la rîndu-i era prea sensibilă, ca să nu observe răceala, era prea feminină și nu destul de sfîntă ca să se mulțumească cu posesiunea pe jumătate a unui asemenea bărbat. Decît să accepte simulacrul unei iubiri diluate, era mai curînd gata de ură și înstrăinare. Căci ura este mai înrudită cu iubirea pasională decît o afecțiune lîncedă.

Manifestările de ură ale Charlottei pun în lumină profunzimea iubirii ei și o onorează ; nu-i putem cere femeii părăsite obiectivitatea comodă a belferilor care o judecă, spunînd verzi și uscate după o sută de ani. Goethe se schimbase și nu va

mai avea nevoie de ea niciodată, ea rămăsese aceeași și continua să aibă nevoie de el, neînțelegînd, sub imperiul acestei necesități, că încetase a-i mai fi indispensabilă. Atunci, scuzabil și greșind, în felul femeilor mai de rînd, a pus totul pe seama unor motive bărbătești comune, care ignorau procesul de transformare a lui Goethe, unic în istoria universală. Legătura lui Goethe cu Christiane Vulpius, care a iscat gelozia Charlottei, este un simptom al resemnării, nu o cauză a îndepărtării lui de Charlotte.

CHRISTIANE

Firește, exista o dependență între îndepărtarea de Charlotte și obținerea unei „comori în așternut” — așa cum bine a caracterizat mama lui Goethe situația și persoana — după cum exista o dependență și între călătoria în Italia și noua legătură.

Educarea în sensul senzorialității, așa cum s-a produs la Goethe în Italia, nu mai tolera nici în iubire un spațiu de joc liber între senzualitate și nesenzualitate, o interiorizare încordată și silită : pentru el, delimitarea cerințelor spirituale de cele trupești devenise o necesitate, nu pentru a le separa, ci pentru a și le satisface pe amîndouă fără mixturi și confuzii. Mistica erotică — existentă sub impulsul epocii sale sentimentale pînă și în dragostea pentru Charlotte, care întrupa pentru el un principiu sufletesc suprem, fără a-i respinge animalitatea — era ceva ce nu-l mai interesa. După Italia, nu mai putea să accepte stările

de presentiment erotic, crepusculare și tranzi-
torii ; Charlotte fusese aceea care-l învățase să-și
impună măsura, calmul, decența, chiar luciditatea,
ca niște exigențe sufletești morale, în Italia gă-
sise un prezent văzut, concret, palpabil, iar dacă
iubea acum, nu mai voia să-și lărgească și să-și
înalțe sufletul, ci să-și satisfacă în mod direct, pă-
gîn, concret și trupesc simțurile.

Aceasta nu trebuie să se tălmăcească prin con-
cluzia că Goethe devenise de-o materialitate vul-
gară, așa cum aveau s-o spună toți fanaticii, sofiș-
tii și popii și cum a crezut-o și îndrumătoarea lui
sufletească de pînă atunci — materialitatea vul-
gară îi caracteriza tot atît de puțin pe grecii cei
vechi. Nu, trupul însuși, aspectul corect senzo-
rial, era pentru Goethe, și asta abia după călăto-
ria în Italia, ceva spiritual, chiar divin — și toc-
mai de aceea, nutrind cultul divinului înțeles
astfel, evita să treacă dincolo de aspectul concret
care închidea în sine acest conținut divin. A privi
și a păstra corpul, a lua în posesie făptura tru-
pească și a gusta voluptatea constituia pentru el o
satisfacere deplină, un act de adorație îndestulă-
tor. El nu mai căuta elementul spiritual înapoia,
pe lîngă sau mai presus de trupul cel frumos, ci
ca trup frumos ; spirit sau suflet independent la o
iubită i s-ar fi părut ca zahărul presărat pe miere.
„Ce lucru de preț e totuși o ființă vie, cît de ade-
vărat, de real !“ — aceste cuvinte le-a exclamat la
vederea unui trup de animal, și ele explică feri-
cirea pe care a căutat-o și a găsit-o în legătura cu
o făptură firească și de o vitalitate frustă, fără
pretenții și exaltări, cum era Christiane.

Resemnarea, autolimitarea voluntară la ceea ce
era concret palpabil și renunțarea involuntară la
schimbările afective de valoare egală într-o legă-

tură cu o femeie pe potrivă lui constituiau și în acest caz, ca în întreaga sa atitudine de după întoarcerea din Italia, o acceptare mai hotărâtă a îngrădirilor și o accentuare a preferinței arătate valorilor lesne de obținut. Numai cu modul său de a vedea și a crede, această preferință putea să nu ducă la filistinism. Lui îi era dat să trăiască puterile externe creatoare sub imperiul condiționării și al limitării, savurînd prezența spiritului, renunțînd la cele îndepărtate. Pentru cineva care nu are această stare de spirit păgînă, care nu vede în cele date simbolul atotdătătorului, în îngrădiri acțiunea atotîngrăditorului, mulțumirea este o cale spre filistinism, iar o anumită imitare a lui Goethe, constînd în venerarea celor mărunte luate ca atare, a particularului ca particular, nu ca simbol al întregului constituie semnul infailibil al unei inimi lase și al unei minți obtuze. Cine nu poartă în spiritul său întregul nu are dreptul la limitarea goetheană; acela trebuie mai întîi să-l caute. Tot astfel, nu orice epicurian meschin este îndreptățit să se considere confirmat de legătura lui Goethe cu Christiane. Această legătură nu este nici libertinaj comod, nici filistinism al geniului: ca orice iubire, ea constituie expresia unei anumite crize, iar persoana iubitei corespunde și de data aceasta, tot atît cît Friederike, Lili și Charlotte, unei nevoi a perioadei de viață și a stării de spirit respective.

Christiane este iubita unui Goethe teluric în sens păgîn, adorator în sens clasic al trupului, așa cum s-a întors din Italia: un animal bine dezvoltat, viguros, în plus ager și zdravăn, pe scurt un ins care apreciază cele ce privesc patul, masa și casa — lucruri pămîntești pe care omul teluric nu numai că le admite, dar le și beatifică. Trebuie să ne dezobișnuim a vorbi despre toate

acestea cu aroganța idealistă, afișînd dispreț, sau indulgență, ca și cînd am avea a face cu un domeniu trivial pentru un geniu. Dacă n-er fixăm o atitudine corespunzătoare, nu o vom mai găsi pe Christiane nevrednică pentru Goethe, nici nu vom mai discuta cu reproșuri sau scuze despre iubirea lui pentru ea ca despre o chestiune materială secundară ; această iubire aparținea religiei lui într-un mod tot atît de original ca și divinizarea Lidei ; atunci cînd a găsit-o și cînd l-a făcut fericit, a fost un fapt logic izvorît din evoluția vieții lui, și tot atît de logic a fost faptul că a suferit din cauza ei, fiindcă era a lui și trebuia s-o păstreze.

Căci, firește, oricît ar fi corespuns Christiane, atunci cînd a luat-o în casa lui, nevoii sale de limitare senzorial-concretă, păgîn-trupească, oricît a reprezentat și totodată a satisfăcut ea un anumit moment din viața lui la întoarcerea din Italia, ca o formă burgheză posibilă a eroticii lui de natură antică, Goethe a trebuit să sufere mult din cauza acestei legături de durată, atunci cînd situația s-a schimbat pe încetul, iar Christiane a rămas ceea ce era și ceea ce trebuia să fie atunci cînd a luat-o, o comoară de pat frustă, sau măcar atunci cînd și-a pierdut din ce în ce mai mult farmecul datorită obișnuinței și vîrstei. Goethe a regretat amarnic statornicirea unei legături de durată, pe viață, sub imperiul unei nevoi vitale trecătoare. El n-a mai fost capabil să rupă legătura contractată, după ce aceasta și-a pierdut sensul, atunci cînd autolimitarea voluntară reprezentată de mulțumirea oferită de Christiane — latura idilică a renunțării — a devenit pentru el o povară involuntară și o încătușare, revelîndu-i latura tragică a renunțării. N-a mai putut să despartă, nici lăuntric, nici exterior, o existență

împletită prin miile de fibre ale afecțiunii și ale obișnuinței cu a sa, fără a o nimici chiar pe aceasta. Căci trecuse timpul cînd lumea se deschidea în fața lui și fiecare clipă putea să înghită cu nepăsare pe cea anterioară. Acum i se arăta cu o limpezime dureroasă (un germene al *Afinităților elective* !) că orice alegere liberă, o dată decisă, devine pentru om o lege ce-l leagă inevitabil, că la primul pas devenim stăpîni, iar la al doilea, slugile celui dintîi. Pe Christiane, pe care o luase la el ca amantă, a trebuit s-o păstreze ca pe o necesitate, dar totodată și ca pe un impas și ca pe o povară apăsătoare ; aceea cu care s-a legat de dragul voluptății și al mulțumirii trupești și spirituale, de dragul unei fericiri arcadiene, l-a făcut să resimtă întreaga strîmtorare a unui menaj burghez împovărat, în care nici spiritul (pe care nu-l cerea de la dînsa) nu-și primea drepturile, nici trupul nu afla frumusețea prezentă senzorial — Christiane și-a pierdut frumusețea și noblețea.

În această împrejurare Goethe a avut de întîmpinat cuvintele și privirile pline de reproșuri ale prietenilor, mai ales ale lui Schiller, ca și tăcerea prin care căutau să-l cruțe, dar care era poate încă mai dureroasă, căci îl acuza pentru prăpastia dintre spiritul sau idealul său și menajul lui, iar el era prea sensibil ca să nu-și dea seama de această prăpastie urită dintre lumea lui și căsătoria pe care o făcuse, prea nobil și mîndru ca să nu-și îndeplinească pînă la capăt obligația asumată. Dar de suferit, a suferit mult sub povara casnică impusă de o legătură care acum nu-l mai însuflețea, ci-l consuma. Probabil că acasă resimțea în modul cel mai intens tragismul renunțării voluntare, dar și involuntare, care străbate între-

ga-i viață după întoarcerea din Italia — dacă și poziția unui consilier intim la Weimar era prea strîmtă pentru demonul său, cît de încătușat trebuie să se fi simțit alături de Christiane adoratorul Elenei, al frumuseții desăvîrșite ? Căci el nu era mulțumit, prin firea lui, cum sînt erudiții, să guste frumosul clasic și măreția mitică doar cu spiritul, ducînd în rest o existență filistină comodă, insensibilă — ceea ce vedea în spiritul său căuta și cu sufletul, iar ceea ce nu-i era îngăduit să trăiască pînă la capăt cu trupul devenea pentru el ceva dureros : legătura cu Christiane e doar un indiciu în plus pentru acest fel de a fi.

Asupra a ceea ce a pătimit datorită Christianei și alături de ea a păstrat o tăcere încă mai profundă decît asupra chinurilor pricinuite de renunțările la care-l obligau situația de curtean — totuși avem la îndemînă o confesiune emoționantă, anume elegia lui cea mai mișcătoare sub aspect omenesc : *Amyntas*. Elegia i-a fost smulsă de privirea plină de reproșuri sau interogativ-compătimitoare aruncată de Schiller asupra menajului Goethe, ca o justificare a jugului resimțit și de poetul singur vinovat, totodată, ca o justificare a bieteii femeii ce-l încătușa fără s-o știe, în sfîrșit, aproape ca o mulțumire eliberatoare adresată prietenului sever ce-l obliga să spună cît suferea. Exigenței etice necruțătoare a idealismului, Goethe îi opune emoționant legea tot atît de necruțătoare a naturii și a destinului, sub care se află legătura sa cu femeia ce-l împovărează. Datorită acestei legi, el și-a pierdut libertatea omenească, întocmai ca o făptură supusă proceselor pur naturale sau creșterii, iar legea aceasta e obligat s-o res-

pecte pînă la capăt, oricît ar fi de dureroasă. Poetul nu tăinuiește cît e de dureroasă, cît de mult îl consumă și-l sărăcește, dar își dezarmează criticul prin nobila lui mîndrie care ia asupra-și jugul necesității, dincolo de orice exigență morală sau estetică, prin bunătatea generoasă recunoscătoare chiar și suferinței, fiindcă vine din dragoste, prin sfîntul „da“ necondiționat spus vieții o dată acceptate, cu toate urmările ei.

Dar înălțarea sufletului superior mai presus de chin, prin cunoașterea legii sale, care trebuie să reducă la tăcere și să rușineze pretențiile oricui, trădează în același timp întreaga profunzime a chinului însuși, și numai în fața celui mai înalt tron pe care-l cunoaște natura, cutează Amyntas să răspundă pentru ceea ce a luat asupra-și. *Amyntas* este mărturisirea unei suferințe liber alese, dar care nu mai poate fi lepădată liber, o suferință ce-l sărăcește și pe care o poate justifica și totodată suporta numai pentru că știe : „e lege“.

În fața acestei legi, pe care Goethe a recunoscut-o și căreia i-a adus jertfă, dorințele ulterioare ale celor mai mărunți trebuie să tacă, așa cum el a știut să le reducă la tăcere pe ale sale. Dacă în *Amyntas*, singurul, dar minunatul fruct al unei îndelung tănuite dureri sfîșietoare, Goethe o absolvă pe Christiane de chinul ce a devenit pentru el mai tîrziu, fiindcă aceasta s-a întîmplat numai datorită unei legi, poetul i-a mulțumit totuși cu prisosință pentru bucuriile pe care i le-a dăruit, ori mai curînd le-a personificat, iar rezultatul productiv al acestor bucurii este suficient pentru a justifica în fața istoriei legătura lui cu Christiane : *Elegiile romane*.

ELEGII

Elegiile romane au rezultat din încrucișarea dintre această trăire erotică primară și trăirea culturală italiană ; în cea din urmă includ și pe elegiacii latini, ca și impresia făcută asupra lui Goethe de specia antică a elegiei, într-un moment cînd era predispus să guste formele artistice fixe și să exprime obiectiv în poezie momente senzoriale de fericire sau de suferință. *Elegiile romane* sînt singura creație a lui Goethe categoric italiană, declanșată exclusiv de Italia, și numai faptul că legătura de dragoste cu Christiane i-a oferit conținutul material pentru a-și dezvolta poetic prin el starea sa de spirit generală iscată de Italia dovedește cît de profund e legată această dragoste de respectiva stare de spirit, arată în ce măsură își află ea aici motivarea și sensul.

Obiectul *Elegiilor romane* îl constituie o dragoste senzuală fericită pe tărîmul clasic : o stare sufletească limitată idilic într-o lume limitată eroic — e vorba de voluptatea iubirii, nu, ca în poeziile erotice anterioare ale lui Goethe, de pasiunea iubirii. *Elegiile romane* nu exprimă dispoziția sufletească și nostalgia ; simțirea wertheriană, faustică e depășită, nu mai există nici un clocot, nici un presentiment, nici o atmosferă crepusculară sau de zori de zi, nimic dincolo de cele descrise : conținutul acestor poezii rezidă în contemplarea directă a împrejurării, în descripția perceptibilă a unui eveniment vizibil, a unui aspect local actual sau mitologic, în obiecte, fapte, întimplări, ale căror contururi concrete sînt trasate prin cuvinte. Dacă lirica anterioară a lui Goethe intenționa să redea dispoziția sufletească pricinuită de trăiri, elegiile

expun pentru prima dată, pe de-a-ntregul obiectiv. nu trăirea, ci forma, faptul trăit, în măsura în care acesta e mijlocit de simțuri și în special de văz.

Cheia acestui stil nou ne-o oferă un pasaj despre Homer dintr-o scrisoare de la Neapole, din care reiese că respectiva limitare este și ceva dorit. Goethe subliniază în frazele de mai jos avantajul imaginilor homerice față de modalitatea descriptivă mai nouă, puritatea, adevărul și forța de sugestie senzorială :

„Ele înfățișau cele existente, noi efectul lor, ele descriau cele înfricoșătoare, noi frica, ele descriau cele plăcute, noi plăcerea și așa mai departe. De aici provin toate exagerările, tot manierismul, toată grația falsă, toată emfaza. Căci, atunci când lucrăm în vederea efectului și ne bizuim pe efect, credem că nu reușim niciodată să-l facem suficient de sesizabil“.

În aceste cuvinte e definită diferența esențială care separă arta „clasică“ în sensul restrâns al cuvântului de orice artă specific modernă, barocă, rococo, romantică sau impresionistă. Această artă e plastică, adică înfățișează chipuri ca o prezență concretă, nu convertirea unei impresii generale într-un complex de mișcare pictural sau muzical. Ea admite existența factorului exterior independent de subiectul sufletesc stăpînit de emoție, factor care îngăduie însă să fie reprezentat și redat în toată realitatea sa, cu desăvîrșită precizie și cu acuitate, de către simțuri. Această redare ar putea să apară ulterior ca un simbol al celor trăite, în vreme ce artistul modern pornește de la dorința de a-și prezenta o dispoziție sufletească *lăuntrică* și transformă realitățile exterioare în așa fel încît să devină adecvate ca simbol. Înainte de călătoria în Italia, Goethe a fost în această privință pe de-

plin „modern“, întrucît pornea de la forul său intim, transformînd lumea dinafară corespunzător acestuia şi ulterior.

Elegiile romane sînt primul produs rezultat din credinţa în lucruri şi din voinţa de a se apropia de lucruri, din încrederea în simţuri ca oglindă pură a lucrurilor. Simţurile, cu deosebire văzul, constituie instrumentul cu ajutorul căruia subiectul poate recepta în toată claritatea lumea dinafară : forul intim, eul urmează să se orienteze conform imaginilor pe care le mijlocesc simţurile limpezi, nu să estompeze sau să facă mai pregnantă, după nevoile sale, imaginile mijlocite de simţuri. Goethe nu mai vrea să redea eul său, ci lumea, ştiind că un om care receptează într-un mod pur lumea nu-şi poate înfăţişa mai pur eul însuşi decît prin înfăţişarea lumii receptate pur. „Spune-mi *cum* vezi şi-ţi spun cine eşti“ este dictonul poetului „modern“, „spune-mi *ce* vezi şi-ţi spun cine eşti“ este dictonul poetului clasic sau clasicist (clasicismul constă într-o adeziune conştientă şi voită, nu într-una naivă).

Elegiile romane sînt clasiciste, în măsura în care Goethe a năzuit conştient spre această modalitate, care nu-i era înăscută. Faptul că a şi obţinut-o, că Goethe a ajuns prin cultură, printr-o uriaşă cale ocolită acolo unde grecii cei vechi se aflau prin propria lor natură îi precizează poziţia predominantă unică în cadrul clasicismului modern : el singur nu s-a limitat doar la copierea formei antice, ci a atins din nou şi atitudinea şi obiectivitatea antică, deşi sacrificînd ceva din forţa şi firescul original. *Elegiile romane*, *Alexis şi Dora*, *Euphrosyne*, *Amyntas*, operele sale clasiciste care au la bază o trăire primară, se situează ca nişte *rude bune* alături de modelele antice. Dimpotrivă,

operele cu caracter clasicist, concepute numai de dragul genului, al meșteșugului artistic sau al motivului material plastic, anume *Ahiliada*, *Epistolele* și chiar *Hermann și Dorothea*¹, *Reineke Vulpoiul* — cu excepția câtorva pasaje mai aprinse, fiindcă exprimă o trăire primară — se disting de dramele lui Alfieri, de picturile lui David sau de statuile lui Thorvaldsen² numai prin gradul dibăciei și dimensiunea autorului, nu prin principiul creator.

Elegiile romane reprezintă un caz fericit când cultura și pasiunea au corespuns încă o dată perfect : modul de a iubi al lui Goethe, din acea perioadă, era unul absolut senzual, concret, păgîn, iar trăirea culturală din Italia, de asemenea, o recucerire a pămîntului văzut — aici senzorialitatea limitată idilic, pornită din interior, s-a reîntîlnit cu concrețetea vizibilă limitată eroic, dinspre exterior : Christiane și Roma.

Aceste poezii de dragoste conferă importanță momentului limitat într-un fel nou pentru Goethe, prin aceea că îi dă o grandioasă replică mitică lumea clasică a zeilor sau istoria antică, ori prin spațiul clasic în care se desfășoară acțiunea idilică. Căci, oricît ar fi de frumos și de drag, un moment izolat poate deveni obiect al creației numai atunci cînd e nu doar un punct oarecare, ci un centru al universului, cînd e simbolic pentru transformarea într-un univers a persoanei care creează.

¹ Referirea se face la poemul epic în hexametri, nu la elegia cu același titlu.

² Operele artiștilor citați — poetul și dramaturgul italian Vittorio Alfieri (1749—1803), pictorul francez Jacques-Louis David (1748—1825) și sculptorul danez Berthel Thorvaldsen (1770—1844), contemporani cu Goethe — sînt expresii ilustrative ale neoclasicismului.

Esența versului poetic — deosebirea lui de proză sau de simpla versificare — constă în faptul că exprimă prin intermediul limbii o mișcare sufletească a poetului, care e pentru el o mișcare a universului. În cea mai mică poezie a lui Goethe e fixată o clipă din vibrația universului, iar fiecare poezie adevărată care fixează o asemenea clipă conferă cauzei ce-a declanșat această vibrație universală, oricât de neînsemnată și limitată ar fi ea, o valoare simbolică, îi dă greutate, amploare, nemărginire. Această nemărginire a simțirii e specifică poeziilor de tinerețe importante ale lui Goethe : dincolo de obiectul lor, poeziile respective sînt pline de un sentiment al universului, de o intuire a universului, de o mișcare a universului, chiar în cazul cînd conținutul, motivul exprimat nu e decît o mică idilă pastorală, un rămas bun, o plimbare cu barca. Ar însemna să confundăm într-un mod naturalist materialul cu conținutul, dacă am considera și aprecia aceste poezii ca imagini de moment închise în sine, ca stări sufletești pe care poetul le-a prins ca pe niște fluturi și le-a fixat în ace, uscate și puse în ordine. Există și un asemenea fel de poezie, de exemplu idilele lui Johann Heinrich Voss ¹ care descrie cazul particular numai de dragul lui, voind să veșnicească în versuri recoltarea cartofilor și cina ca atare. În parodia *Muzele și grațiile în Mark* Goethe a zeflemisit acest fel de evlavie poetică arătată aspectelor mărunte, cîntarea detaliului neîinvestit cu sensuri simbolice, așa cum apar la această carica-

¹ Johann Heinrich Voss (1751—1826) — membru al grupării poeților din Göttingen, excelent traducător din clasicii greci și latini, autor de idile ruraliste (*Idile*, 1801).

tură a lui Voss, care a fost Schmidt von Werneuchen¹.

Goethe n-a dat niciodată expresie poetică unui obiect ca lucru particular, de dragul înfățișării sale, ci ca prilej, ca mijloc ce declanșează o emoție care cuprinde și redă întregul. Totuși, călătoria în Italia constituie și în privința aceasta o perioadă, iar *Elegiile romane*, indiciul corespunzător.

Nemărginirea sentimentului, stările sufletești vagi, prin care lirica de tinerețe a lui Goethe reușea să confere ocaziilor speciale ce-o inspirau capacitatea de a cuprinde întregul, adică o valoare simbolică, nu-l mai putea satisface acum pe poet : pura interiorizare era pentru el o fază depășită, iar dacă voia să redea printr-un aspect particular lumea, trebuia să redea, corespunzător conținutului schimbat al acestui cuvânt, nu doar lumea simțită, intuită, ci lumea vizibilă. Ochiul preluase moștenirea simțirii. Întrucât însă pentru el continua să rămână în vigoare legea general valabilă a creației poetice, anume că ocazia poetică particulară trebuie să semnifice și să cuprindă universul, problema ce se punea noii sale lirici, după ce Italia îl transformase dintr-un om cu o atotcuprinzătoare simțire profundă într-un om al ochilor era aceasta : cum putea momentul concret, motivul particular, rotunjit concret pentru simțuri, să obțină capacitatea de a exprima poetic universul ? Acum Goethe nu mai putea și nu mai voia să atragă atenția și să năzuiască prin sentiment spre nemărginire, ci, dimpotrivă, să includă vizibil lumea în momentul vizibil. Dacă mai înainte ocazia fusese doar centrul unui univers ce vibra corespun-

¹ Friedrich Wilhelm Schmidt von Werneuchen (1764—1838) — poet din Mark, autor mediocru de idile.

zător simțirii, acum cercul trebuia închis, universul trebuia să devină vizibil și ca circumferință. Ce urma să devină pentru centrul reprezentat de trăire circumferința care reda universul ? Sau folosind cazul de mai sus : îmbrățișările Christianei, întâmplările și situațiile, luate în parte, ale acestei legături de dragoste exprimau oare universul într-o măsură suficientă pentru a deveni poezie, acum când nu mai puteau fi înnobilate de un sentiment universal de iubire mistică, întrucât Goethe devenise un om al ochilor, care-și căuta mîntuirea în cele finite, văzute, pentru care nici iubirea nu mai avea vreun sens transcendent ? Voluptatea fără nici un fel de adaos pe care i-o procura iubita lui frustă putea oare să-i mai stimuleze creația poetică, la fel ca acea proaspătă exaltare juvenilă din Strassburg, ca dorința mistuitoare din Wetzlar, ca frămîntarea și șovăiala plină de dor din jurul lui Lili, ca dăruirea plină de adorație față de Lida ? Christiane îi oferea o împlinire într-un cadru mărginit, iar el, care era de la natură nu un idilic, ci un poet al universului, în sensul exact al cuvîntului, n-ar fi putut face numai din această fericire un obiect al creației poetice.

Evenimentul decisiv a constatat în aceea că la începutul noii sale perioade lirice se află concomitent fericirea adevărată pe care i-o procura factorul cel mai apropiat, adică teluric și senzorial, Christiane, și trăirea culturală de importanță universală obiectivă, Roma — Roma fiind imaginea simbolică, scena delimitată, plenitudinea sesizabilă a întregii istorii, arte și mitologii clasice. Cheia *Elegiilor romane* se găsește în distihul :

*O lume ești Romă, firește, dar fără iubire
Nici lumea o lume n-ar fi, nici Roma o Romă.*

Putem admite și raționamentul invers, anume că fără Roma această iubire n-ar fi fost pentru Goethe o lume, așa cum fuseseră iubirile sale anterioare. Ambele se întregesc reciproc pe planul cerințelor de-atunci ale poetului și nu întâmplător Goethe a ridicat un monument comun pentru legătura lui de dragoste cu Christiane și pentru șederea la Roma ; nu în mod arbitrar a ales el Roma ca scenă pentru dragostea față de Christiane. Fără Christiane (adică : fără o dragoste prilejuită de Christiane), Roma ar fi fost doar o scenă mare, fără un centru constînd într-o trăire personală, așadar doar o amplă trăire culturală. Fără Roma, Christiane ar fi fost doar un centru fără circumferință, fără un spațiu larg, fără lume. Datorită iubirii pentru Christiane, Roma a căpătat mișcare senzorială, datorită Romei, iubirea pentru Christiane a căpătat circumferință și fundal, într-un cuvînt *spațiu* : numai datorită acestui fapt *Elegiile romane* se ridică mai presus de simpla idilă. Grație sintezei fericite dintre iubirea față de Christiane și trăirea lui culturală clasică, ambele avînd comună orientarea către prezentul vădit și către spațialitatea cu formă concretă, Goethe a soluționat concomitent două obiective : și-a înălțat noul mod de a iubi la altitudinea poeziei ce cuprinde universul, a dat noului său cerc cultural un centru poetic viu. O trăire lirică, înfățișată nu sentimental, ci prin elemente vizuale, capătă sensul de simbol al unui eveniment universal, deoarece Goethe a circumscris o acțiune *idilică* într-o zonă mitică mai densă, dar mai vastă. În vreme ce mai înainte poetul dădea amploare ocaziei momentane prin sentiment, acum îi asigura extensiunea printr-o viziune mitică. Faptul că mitul nu pare inclus într-un mod silit, ci rezultă firesc, consti-

tuie meritul Romei ca scenă clasică : în nici o altă parte a lumii prezentul vizibil nu este o imagine atît de mitică, de intensă, de eternă a realităţii cotidiene. Acesta este înţelesul pe care trebuie să-l dăm numelor de zei, de eroi, aluziilor legendare şi clasice din *Elegiile romane*, ele nu sînt floricele de stil rococo, ornamente baroce goale sau chiar vanitate savantă, pretutindeni Roma este replica mitică imperioasă a episoadelor şi a sentimentelor de dragoste reale.

Din unghiul de vedere al procedului poetic prin care motivul senzorial nemijlocit, punctul reprezentat de trăirea ce le-a declanşat pe fiecare au căpătat amploarea unei imagini a lumii, a unei imagini ce conţine lumea, cele douăzeci de elegii romane se împart în trei grupe. Această clasificare ne dă în acelaşi timp şi cele trei sfere care slujesc ca scene spirituale şi senzoriale pentru aceste motive, cele trei grade ale episoadelor poetice din *Elegiile romane* : sfera personală, cea romană şi cea mitică. În prima grupă, formată din elegiile I şi II, care alcătuiesc o introducere şi un preludiv, poetul îşi exprimă direct, ca pe o stare de spirit generală, poziţia faţă de iubită şi faţă de Roma : fericirea de a iubi şi de a iubi la Roma în prezenţa zeilor, într-un fel imposibil în viaţa cotidiană din nord. A doua grupă redă situaţia prezentă din Roma ca element local, precum şi evenimentele felurite ale legăturii sale de dragoste, oraşul, regiunea, societatea romană, apoi, în conexiune cu toate acestea, condiţionate de ele, situaţiile amoroase : elegia V descrie fericirea de a se instrui şi fericirea spiritual-senzorială şi practic-plastică procurată de îmbrăţişările de la Roma ; înamoratul care studiază plastica pe corpul iubitei sau scandează hexametri, care vede cu un ochi ce simte şi simte

cu o mînă ce vede este în același timp un simbol real pentru cît de puțin se tălmăcește la Goethe dragostea senzuală printr-o dragoste materială, pentru cît de mult iubirea voluptuoasă a unui corp frumos constituie acum la el un element de cultură, un factor al existenței sale spirituale, ca o reîntoarcere a spiritului în trup, nu ca un refugiu al simțurilor în sfera celor spirituale sau mitice. Elegia V — cea mai simbolică și pe bună dreptate cea mai celebră din întreg ciclul — întruchipează conținutul cultural al iubirii senzuale de la Roma, include legătura de dragoste a poetului în sfera de ansamblu a instruirii sale la Roma, îi dă profunzime și claritate de simbol pentru dorința de a se instrui ce l-a stăpînit acolo.¹

În elegiile VI și IX, XIV—XVIII capătă glas diverse situații ale iubirii, așa cum sînt condiționate de locul acțiunii, Roma — așteptări și des-

¹ Iată traducerea elegiei V :

Voios, fericit eu mă simt pe tărîmul cel clasic ;

Lumea de ieri și de azi mai viu îmi vorbesc.

Sfatul aici îl urmez, răsfoiesc ce scris-au cei vechi

Cu harnice mîini, mereu cu noi desfătări.

Noaptea însă Amor mă ocupă altminteri ;

Pe jumătate de-nvăț, fericirea mi-e dublă.

Și oare nu-i studiu cînd mîna agale mi-o plimb

Pe forma sînilor dragi și pe coapse în jos ?

Marmura-atunci de-abia o pricep ; mă gîndesc și asemui,

Văd cu un ochi care simte, simt cu o mînă ce vede.

Chiar de-mi răpește iubita ceasuri din zi cîteva,

Cu orele nopții în schimb mă plătește.

Nu doar în săruturi o ținem, mai stăm rezonabili de vorbă ;

Somnul de-o prinde, culcat îndelung mă gîndesc.

Versuri adesea făcut-am cit încă în brațe mă ține,

Și hexametri scandat-am pe spatele ei

Cu degete moi. În somn ea respiră gingașă,

Și pieptul mi-l arde adînc răsufierea-i.

Amor lumina o-ațîță cu gîndul la vremea

Cînd slujba asta la triumviri o-mplinea.

fătări, întâlniri și piedici, aventuri și vicleșuguri, plecări, drumuri tainice, întoarceri acasă ale îndrăgostiților : Roma este prezentă în fiecare situație, formînd fie fundalul, fie prim-planul, iar nota universală a fiecărei aventuri de dragoste devine reală, posibilă sau semnificativă numai prin specificul orașului etern. Și aici împletirea orașului etern cu iubirea trecătoare conferă motivului trăsătura caracteristică ; aluziile, altminteri parcimonioase și sfielnice, la persoane, locuri, datini romane nu sînt simple detalii de culoare locală romantică și ornamentații întîmplătoare. Nume ca Falconieri și Albani, Ostia și Via Flaminia, Vignia și Popina dau culoare, dar nu sînt folosite numai de dragul coloritului, așa cum aveau să apară excesiv mai tîrziu în romantismul francez, cu deosebire la Victor Hugo și la imitatorul său german Freiligrath ¹. La Goethe numele izvoarăsc nesilit din priveliște, care și fără recuzită, prin simpla selectare și compoziție a tablourilor și prin ritm, este tot atît de romană, precum lirica de tinerețe a poetului evocă, fără recuzite geografice și numai prin mijloacele senzoriale ale limbii, peisajul german cu păduri, coline și rîuri. Aluziile romane constituie nu cauzele, ci consecința esenței romane a elegiilor, iar faptul acesta rezultă, de asemenea, din concepția și construcția lor : elegiile n-au nevoie de recuzită, deoarece sînt inspirate nu de către recuzitele romane, ci de starea de spirit romană.

Grupa de departe cea mai cuprinzătoare o formează elegiile în care un episod erotic devine oca-

¹. *Ferdinand Freiligrath* (1810—1876) — poet preocupat mai întîi de realizarea culorii exotice ; devenind prieten al lui Marx, scrie versuri revoluționare și participă la revoluția de la 1848.

zia sau simbolul pămîntesc pentru înfăţişarea unui asemenea episod mitic. Elegia *III* evocă legăturile de dragoste înnodate într-o clipită de olimpieni sau de eroi, spre mîngîierea şi pilda pămîntenilor : Venus şi Anchise ¹, Hero şi Leandro, Rea ² şi Marte. În elegia *IV* taina şi cultul ascuns al înamoraţilor este pus în legătură cu formele clasice ale credinţei, iar Olimpul antic este îmbogăţit cu zeiţa Oazia ³. În elegia *VII*, poetul extaziat urcă de pe culmea fericirii sale romane pînă pe Olimpul lui Iupiter. În elegia *X*, zeii fac loc eroilor lumii, mari personalităţi mitice, a căror viaţă de dincolo, din Orcus, e menită să folosească drept cadru şi stimulent pentru nopţile sale de dragoste. Elegia *XI* cuprinde o succintă mulţumire adresată cîtorva olimpieni, un omagiu pe care li-l aduce, fiindcă l-au învrednicit să-i vadă : poetul îi personifică prin gesturile şi atitudinea statuiilor clasice : Zeus din Otricoli, Iuno Ludovisi, Apolo din Belvedere sînt creionaţi cu claritate ; pentru Atena, Hermes, Venus şi Bachus, sugestia, dacă nu chiar modelul, trebuie căutată în colecţiile din Neapole sau de la Vatican. Elegia *XII* relatează, ca introducere a unei chemări adresate iubitei, legenda de cult despre unirea zeiţei Demetra cu regele Cretei, referirea mitică făcînd ca motivul frivol, în orice caz insignifiant să ducă la o poezie dintre cele mai bogate şi mai plastice, plină de-o întunecată splendoare şi de referiri mitice păgîne. Elegia *XIII* tratează aceeaşi temă ca şi elegia *V*, adică dez-

¹ Frumosul Anchise, de care s-a îndrăgostit zeiţa iubirii şi a frumuseţii, a avut cu ea un fiu, pe Enea.

² Vestala Rea Silvia. Din neîngăduita ei dragoste cu zeul Marte s-au născut gemenii Romulus şi Remus.

³ „Astă zeiţă, pe nume Oazia.“ („Diese Göttin, sie heisst Gelegenheit“).

acordul aparent și acordul real dintre năzuințele culturale și legătura erotică. Ceea ce elegia V înfățișează ca un episod roman este exprimat aici printr-un dialog mitic cu Amor; în cea dintii, corpul iubitei îndeamnă la o instruire artistică, aici solicită adorația mitică senzorială :

*Ce forme superbe ! ce nobil rotit îi e trupul !
Ariadna dormind precum ea, tu, Teseu, mai
fugeai ? ¹*

*Buzele-acestea un singur sărut ! O, Teseu, pleacă
dar !
Privește-o în ochi ! Se trezește ! — Pe veci te-a
legat.*

Între elegiile XIX și VI este un raport similar aceluia dintre elegiile XIII și V. Un conflict social pămîntesc intervenit în iubire din cauza unor bîrfeli și clevetiri, care apare în elegia VI numai sub aspectul lui pămîntesc, ca o simplă aventură personală, este înfățișat în elegia XIX sub aspect mitic, ca un conflict veșnic între Amor și Fama : motivul și consecințele acestui conflict sînt prezentate cu ajutorul unor exemple vestite din cronica scandalooasă a olimpienilor. În felul acesta Goethe nu numai că dă extensiune, claritate și adîncime motivelor personale, ci, totodată, cîștigă o bogăție de motive noi, o lume de motive cu totul proprie.

Întreaga mișcare de figuri olimpiene se ridică mai presus de simplul joc de arabescuri mitice, așa cum îl îndrăgea poezia obișnuită în baroc și rococo, prin aceea că aluziile mitice ale lui Goethe își află sensul și adesea și replica în episoadele

¹ Plecînd din Creta, unde ucisese Minotaurul, Teseu a luat-o cu el pe Ariadna, căreia îi făgăduise că-i va deveni soț. Ajuns însă în insula Naxos, a părăsit-o acolo.

pămîntești ale îndrăgostiților, prin aceea că episoadele pămîntești și mitice se raportează unele la celelalte, se luminează și animează reciproc : aluziile mitice devin realmente simbolice. Amor, Venus, Zeus, Demetra și toată ceata zeilor, de care s-a abuzat atîta, devin astfel, împreună cu toate accesoriile mitice, chiar dacă folosite de un necredincios, mai mult decît niște noțiuni costumate, mai mult decît o paradă erudită de măști și asigură trăirilor personale intensitate și distanțare ; desigur, nu putem să nu amintim că simțul plastic al lui Goethe instruit la școala lui Rafael și a grecilor își dădea friu liber, depășind adesea tema poetică pentru a stăruia asupra unor grupe și scene plăcute : legătura dintre tabloul mitic și motivul pămîntesc este uneori foarte slabă și arbitrară, cel mai izbitor în elegia XIX, unde se povestește despre plasa lui Vulcan în care s-au prins Marte și Venus. Aici desenatorul Goethe a luat locul poetului ; în unele elegii romane intențiile picturale pot fi recunoscute în modul de a orîndui și a plasa tablourile. Goethe a numit odată poeziile lordului Byron „discursuri parlamentare camuflate“ — într-un sens similar, o parte dintre elegiile sale pot fi numite picturi camuflate.

Considerată astfel, sfera de motive mitice mai are pentru el și o altă valoare : corpurile goale sau înveșmîntate mitic, în repaos, în mișcare și grupate erau pentru el o culme și un țel de atins pentru arta plastică : în măsura în care instinctul său plastic se manifesta în *Elegiile romane*, olimpienii săi aveau avantajul goliciunii sau al căderii plastice de falduri față de chipurile pămîntești contemporane costumate cu „surtuc“ și „ciorapi pestriți“. Referirile la lumea olimpiană prezentau

și alt avantaj : confereau o nouă dimensiune, creau spațiu. Goethe a utilizat aici acțiunea secundară mitică așa cum a folosit Shakespeare acțiunea secundară din dramele sale : a lărgit spațiul — căci atunci cînd o acțiune liniară se încrucișa sau mergea paralel cu o a doua acțiune, spațiul în care se desfășura evenimentul căpăta numaidecît profunzime, iar totodată cazul particular devenea astfel mai general valabil și mai simbolic, deoarece apărea ca unul ce se repetă.

Conținutul mitic din *Elegiile romane* decurge din nevoia pe care i-au impus-o lui Goethe concomitent trăirea erotică și cea romană de a conferi momentelor sale erotice strălucire, măreție, substanță universală. *Elegiile romane* sînt dominate, de la originea lor pînă la mijloacele tehnice, de această simbioză, așa cum orice element de tehnică trebuie să fie numai aplicarea, consecința și desfășurarea trăirii din care se naște o operă.

Sub orice aspect am considera elegiile — motive, compoziție sau metrică —, întotdeauna vom observa originea lor triplă, o origine constînd în confluența a trei trăiri : o fericire erotică idilică, senzuală, o criză monumentală a formării prin cultură și, comună ambelor, stimulîndu-le și fiind stimulată de ele, o nouă ascuțime a privirii : a percepe senzorial, a modela forme magnifice, a privi cu sagacitate ! — aceasta însemnează acum pentru Goethe a crea poezie ; unul dintre semnele caracteristice ale *Elegiilor romane* constă în aceea că actul poetic însuși poate să apară acum ca motiv poetic (în elegiile V, XX), că aluziile la poeți, la el ca și la versificare nu mai sînt ocolite : Goethe a putut cuteza așa ceva și a făcut-o cu succes, abia din momentul cînd creația poetică, la fel ca și cultura în genere, a devenit pentru el un act sen-

zorial — o activitate și o înrîurire reprezentabile, o situație, un motiv, încetînd de a mai fi literatură sau mistică. Nimic nu e mai anevoios decît de a crea poezie despre creația poetică. Datorită noii sale senzorialități, Goethe a putut capta spiritul însuși în situații senzoriale, vizibile, reprezentabile, iar așa cum a cutezat să înfățișeze în elegia V actul erotic ca pe un act de cultură, tot astfel a putut cuteza în elegia XX să-și invoce hexametree și pentametree, pe scurt elegiile înseși ca recipiente și mijloace ale iubirii, ca rezultate senzoriale. Aici e atins acel punct, unde iubirea devine un element de cultură, iar cultura, un element erotic.

Aceasta constituie o ultimă justificare pentru includerea în elegii a unor reprezentări mitice, care au acum trăinicie nu pentru credincioși, ci pentru oamenii cultivați. Căci cel ce face trafic cu reprezentări ale unei credințe care nu mai e a lui comite un act mincinos și lipsit de seriozitate, fie că este vorba de evocarea Olimpului de către clasiști, ori de cultul sfinților practicat de romantici. Are oare un poet dreptul, cu alte cuvinte puterea de a ni-i înfățișa pe Iupiter sau Venus sau pe îngeri ca fapte reale, atunci cînd el însuși nu-i cunoaște decît ca forme ale unui mit apus, cînd nu crede în realitatea de fapt a zeilor și a îngerilor ? Deosebirea dintre Olimpul lui Goethe și acela al lui Homer sare în ochi, la fel dintre cerul lui Goethe de la sfîrșitul lui *Faust* și cerul lui Dante. Homer și Dante cred în existența acestor zei și a acestui cer și creează pentru a-și exprima credința, pentru a-i face vizibili pe zeii lor, Goethe îi folosește în scopuri culturale și-i face vizibili ca să-și împodobească cu ei creația poetică. Totul ar

fi devenit alegorie goală, dacă substanța culturală n-ar fi acționat aici cu forța deplină a *credinței*.

Momentul istoric în care au fost create *Elegiile romane*, și anume atît pentru viața popoarelor, cît și pentru viața lui Goethe, era unul dintre acelea cînd vechile mituri religioase ca atare nu mai trăiau, aflîndu-se la apogeu, iar o nouă credință, cu noi mituri, nu exista încă : energiile sufletești ce reveneau altminteri religiilor erau orientate în această epocă fie spre știință, fie spre politică, fie spre artă. În loc de zei erau venerate noțiuni cu valoare aproape de cult, așa cum erau pentru filozofii germani lucrul în sine, pentru iluminiștii francezi rațiunea, pentru militanții revoluționari țelurile și scopurile omenirii, pentru Winckelmann și Goethe tablourile și forțele culturale. Dintre toți contemporanii care se ocupau cu arta și-i dedicau un fel de cult (inclusiv romanticii, a căror venerație față de artă se exprima în manifestări încă mai exaltate decît acelea ale lui Goethe), numai cei doi din urmă primiseră din partea artei, în special din partea lumii artei grecești, impulsuri care se învecinau cu religia : numai ei nu erau niște oameni ce retrăiau cu extaz o simțire străină, niște esteți fanțaști, ci oameni a căror *viață în ansamblul ei* fusese hrănită și modelată de izvoare similare cu acelea ale lumii miturilor și a artei grecești. Numai ei doi și, ca al treilea, Hölderlin puteau, fără a-și știrbi probitatea lăuntrică, dacă nu să-și însușească miturile grecești ca pe niște bunuri proprii, în orice caz să se slujească de ele ca de niște bunuri proprii, și numai pentru ei era și firesc. Așa cum arta și, în genere, cultura sînt pentru Goethe nu o joacă, nu un simplu amuzament intelectual, ci o formă fundamentală a existenței, tot astfel zeii săi greci sînt investiți cu

onestitate și, cel puțin ca derivații, autentici : chiar dacă nu mai putea crede în însăși existența lor reală, asemenea celor vechi, poetul credea totuși în existența reală a forțelor vitale și în adevărul mentalității din care a fost concepută acea lume de zei. Pentru grecii înșiși ei erau *zei*, adică realități propriu-zise, pentru Goethe erau *imagini*, adică realități metaforice, pentru esteți (oameni pentru care arta nu constituie o credință, ci un surrogat de credință, nu o forță ce modelează lumea și pe oameni, ci gust și desfătare) sînt alegorii sau ornamente, adică metafore ale unor metafore, forme individuale detașate, sau stimulente ale unei senzorialități mai subtile. Exemple pentru acest mod de utilizare a vechiului Olimp ne oferă Voltaire și Wieland. Goethe, dimpotrivă, neputînd crea, ca ins, un nou mit general, adică o nouă religie, fiind totuși un credincios, nu însă și un geniu creator de religie, a preluat mitologia veche, ca pe un complex de simboluri încă foarte potrivit pentru simțul său universal și pentru mentalitatea sa. (Folosind reprezentările de cult *cato-lice*, în scopuri artistice, la sfîrșitul lui *Faust*, *Goethe* este și el, desigur, un alegoric : aici s-a folosit de simboluri aparținînd unei credințe, ale cărei forțe fundamentale nu i se potriveau, precum cele grecești.) În creația lui, Olimpul antic celebrează o reîntoarcere imagistică (adică e comparat cu existența sa originară), în orice caz fantomatică. Dar fantomele nu sînt ireale, nu sînt doar gîndite, chiar dacă le lipsește deplina vitalitate. Iar acești olimpieni din *Elegiile romane* ale lui Goethe sînt senine și voioase duhuri ale zilei, a căror prezență nu-i sperie, ci îi transfigurează pe cei doi amanți plini de viață. Olimpul lui Goethe vestește o creație poetică și o voință culturală în acord cu ele-

nismul. Creația lui Homer vestește un Olimp real, în care poetul crede. Goethe scrie despre zei ca un grec — nimeni în afară de el și de Hölderlin n-ar fi cutezat s-o facă — nu așa cum scriau grecii.

Aceeași întrebare ce se pune în legătură cu justificarea, adică autenticitatea *conținuturilor* grecești din poezia lui Goethe se ridică și în privința *formelor* lor grecești : în ce măsură e îndreptățită utilizarea în poezia modernă a hexametruului sau a tiparului odei. Căci hexametruul, strofa safică sau alcaică ¹ sînt tot atît de puțin ca și zeii cei antici rămășițe azvîrlite de ape pe țărmurile istoriei, de care oricine de mai tîrziu să se folosească după bunul lui plac. Mitologia greacă și formele de limbă grecești, printre care se situează și metrica, sînt produsele unei anumite simțiri a lumii și doar prin reîntoarcerea acestei simțiri poate fi încercată o reînnoire vie. Hexametria și odele lui Klopstock sînt produsele unei stări de spirit elevate, care era într-adevăr mai înrudită cu un entuziasm grecesc decît oricare alta existentă mai înainte în poezia germană de la Opitz încoace ; dar și Klopstock era prizonierul raționalismului care credea în modelele ca atare ce pot fi pur și simplu imitate și preluate în alte condiții. Faptul că a considerat ritmurile grecești drept ceva vrednic de a fi imitat și că a și dat urmare acestei convingeri se datorește însuflețirii sale noi, pline de simțire,

¹ Strofa safică, atribuită poetei Safo (sec. VII—VI î.e.n.), este formată din trei versuri safice (endecasilabe constituite din cinci picioare : troheu, spondeu, dactil, doi trohei) și un vers adonic (două picioare : dactil și troheu sau spondeu). Strofa alcaică, al cărei creator este considerat Alceu, contemporan al lui Safo, are tot patru versuri : două alcaice (anacruză, troheu, spondeu, dactil, troheu și o silabă), unul iambic și unul coriambic.

care-a depăşit raţionalismul ; însă raţionalismul său este vinovat că el n-a sesizat deosebirea, imposibilitatea de a utiliza prin transfer formele de viaţă şi de vers eroice greceşti pentru a exprima sentimente protestante : din acest motiv hexametrii şi odele lui sînt o împletire atît de ciudată de avînt şi pedanterie, de poezie adevărată şi de didacticism raţional.

Singurii poeţi pentru care, dintr-o afinitate electivă tîrzie cu spiritul elen, zeii greci n-au fost simple nume şi arabescuri, ci simboluri şi forme, Goethe şi Hölderlin, au fost necesarmente şi singurii care-au reuşit să folosească nesilit în limba germană formele de vers greceşti, dîndu-le viaţă şi adevăr. A scrie versuri nu este o temă de şcoală, ca scrierea unei compoziţii, mijloacele poetice nu sînt un instrument mecanic, care poate fi ales şi utilizat astăzi aşa şi mâine altminteri, după cum au chef poeţii. Pentru poezia vie, formele metrice şi speciile nu sînt nişte scheme arbitrare, aflate la dispoziţie pentru o liberă întrebuintare, ci rezultate ale unor curenţi de forţă şi aptitudini sufleteşti foarte precise, care nu pot fi nici che-mate, nici izgonite după bunul plac. Distihurile lui Goethe din *Elegiile romane* sînt, astfel, cei dintîi hexametri germani cu desăvîrşire fireşti şi sprinteni (cu excepţia cîtorva epigrame scrise de Goethe în perioada weimariană timpurie), rezultate ale aceluiaşi proces şi mărturii ale aceleiaşi stări de spirit care au dus la folosirea în aceste poezii a miturilor greceşti. Goethe vorbeşte odată despre efectele magice ale diverselor metrice şi face observaţia că, de pildă, în măsura versului lui Ariosto conţinutul *Elegiilor romane* ar fi arătat cu totul infam ! Constatarea constituie o confirmare a faptului că formele de vers

sînt forme sufletești. Măsura de vers elegiacă, așa cum a dezvoltat-o Goethe, impulsionat de cei trei elegiaci romani, „triumvirii dragostei“, exclude din capul locului orice element de ironie, pe care stanța ariostică o include involuntar, datorită jocului de împletire a rimelor. Dacă o temă *erotică* e dezvoltată într-o formă de arabesc, trezind și solici-tînd atenția cititorului prin artificii sonore, cum ar fi revenirea de trei ori a aceleiași rime, conținutul apare pe dată ca un joc, sau ca un lucru la care asîști indiferent, pe care-l aranjezi după cum vrei, ca 'un fapt privit cu ironie romantică ; dar pentru faptele *erotice* spectaculosul, *aranja-mentul* și jocul însemnează frivolitate sau o nelegiuire naivă ori cochetă : să se citească Ariosto, *Venus și Adonis* de Shakespeare, *Don Juan* de Byron, *Oberon* de Wieland, *Laidion* de Heinse și chiar *Jurnalul* lui Goethe. Îndată ce forma îi e impusă *conștient* cititorului ca formă, prin arti-ficii speciale cum sînt schemele de rimă compli-cate, în genere artificiile tehnice, acesta nu mai trăiește conținutul, ci privește ca un spectator, nu se mai identifică nicidecum cu trăirea poetului, ci e doar inițiat de el, solicitat să ia act. Din această cauză, operele poetice scrise în asemenea forme artistice cu aspect de arabesc nu sînt frivole decît atunci cînd e vorba de comunicarea unei învă-țături sau de o zugrăvire alegorică, la care cititorul *trebuie să rămînă* obiectiv, atent, interesat, pentru a asista la un *spectacol* înălțător sau reconfortant, cu conștiința, ținută mereu trează prin mijloacele artistice, că artistul însuși îi pregătește aici un spectacol. Astfel, *Dedicația* la poeziile lui Goethe și *Dedicația* la Faust sînt, precum arată și titlul, niște lămuriri conștiente pe care le dă poetul prie-tenilor săi, niște adresări către prieteni, iar forma

artistică este aici o distanțare și, totodată, un ceremonial exterior, destinat publicului. Dacă însă se reprezintă cu un asemenea ceremonial un conținut erotic, poetul apare ca un *maître de plaisir*, ba chiar ca un proxenet, iar schema rimelor, ca un ceremonial comod și în același timp formal, ca o difuzare politicoasă a unor lucruri care nu sînt altminteri dezvăluite și despre care nu se vorbește.

De aici provine faptul că stanțele sînt un costum, un costum renașcentist sau rococo : fiecare măsură de vers poartă în sine ceva din spiritul epocii în care a apărut. Erotica, atunci cînd nu e nudă, dă din capul locului impresia de ceva frivol : costumul implică pe dată în reprezentare nota socială, opoziția față de natură, astfel că erotica, senzualitatea, animalitatea nu mai apar ca natură, ci ca joc de societate, își pierde inocența și puritatea. Animalul costumat este frivol. Hexametrul poartă încă în sine spiritul celor antici, adică acel spirit, pentru care sexul, animalitatea, trupul, toate erau încă *naturalia*, și ca atare *non turpia*¹, într-o vreme cînd, spre deosebire de perioada creștină, iubirea era înțeleasă și tratată ca o funcțiune vitală naturală, nu ca un mijloc de ispită, iar goli-ciunea era practică pe față.

Elegiile și epigramele priapice voalate sînt în această vreme semnele cele mai clare pentru inocența beatificare a *tuturor* celor trupești, pînă la sexualitate, împreună cu toate hîrjoanele și dorințele, practici anexe și independente, inversiuni sau excese (doar în anii pefrecuți de Goethe la Roma era posibil un asemenea cinism pueril în autodescrierea sexualistă). Trupul și simțurile

¹ Cele naturale nu sînt rușinoase (*lat.*).

lui fiind după modul antic lucruri sfinte, așa cum le-a resimțit și Goethe ca om al văzului în Italia, sfințenia aceasta nu avea în jos nici o limită ; iar *phallus*¹ și *cunnus*² aveau tot atita drept să fie celebrate ca restul corpului cu „toate ale sale bogății“.

Goethe a asigurat descrierilor sale nuditatea și inocența, resimțită de el, a celor animalice și prin măsura de vers antică, și numai pentru că a re-trăit acea inocență antică, metrica a putut nu numai să pară, ci să și fie mijlocul potrivit și autentic pentru exprimarea ei. Această renaștere a mentalității antice, care i-a dat dreptul să folosească miturile antice, a făcut posibilă pentru el și utilizarea cu succes a măsurilor antice.

Am stabilit starea de spirit pe deplin păgînă și vizuală a lui Goethe în obiectul și în metrica *Elegiilor romane* : fără limitarea lui Goethe la prezentul senzorial n-ar fi existat nici o iubire pentru Christiane, nici o nevoie în creație de vreo replică mitică senzorială. Fără o mentalitate, pentru care miturile vechi sînt din nou vii și utilizabile poetic, n-ar fi existat nici o reînnoire a măsurii de vers elegiace ! Conținutul, motivele și metrica *Elegiilor romane* sînt doar simptome diferite ale aceleiași transformări și ale aceluiasi mod de simțire. Alte simptome sînt cîteva particularități compoziționale ale acestui grup de poezii, nu numai ale *Elegiilor romane*, ci ale întregii lui creații poetice elegiace.

Poetul însuși a adăugat, ca o a doua carte a *Elegiilor romane*, elegiile *Alexis și Dora*, *Noul Pausias și buchetiera lui*, *Amyntas*, *Euphrosyne*,

¹ Organul genital bărbătesc (lat.).

² Organul genital femeiesc (lat.).

arătînd astfel că cele două grupe sînt legate între ele printr-o trăsătură comună mai profundă. Fără a intra mai în amănunt în analiza diferitelor trăiri care se află la baza celei de-a doua grupe de elegii, le voi considera ca un întreg, ca o recoltă a unei stări de spirit generale elegiace, ca roade ale unui ogor comun din imperiul terestru al lui Goethe, și mă voi mulțumi să indic aici structura lor comună, care le situează originea în același climat și la același nivel sufletesc. Chiar dacă aceste poezii au fost scrise mai tîrziu decît *Elegiile romane*, ele ocupă totuși, ca elegii, ca orice formă și gen o dată stabilite, un domeniu bine delimitat în sufletul lui Goethe, în care acesta putea să cultive plante înrudite, ori de cîte ori exista o temperatură înrudită. Tipul propriu o dată statornicit de poet avea o putere similară aceleia a motivului o dată abordat și care era suficient de viguros, pentru a-l însoți în cursul unei îndelungate perioade de viață. Astfel, Goethe a desăvîrșit motivele *Faust* și *Wilhem Meister*, o dată statornicite, pe o cu totul altă treaptă a vieții decît aceea pe care le concepușe și a căror expresie sînt la origine. Tot astfel, în sufletul poetului a continuat să acționeze o trăire viguroasă, ca aceea din care au rezultat *Elegiile romane*, adică o stare sufletească elegiacă : marile poezii elegiace *Alexis și Dora* (1796), *Noul Pausias și buchetiera lui, Amyntas, Euphrosyne* (1797) sînt, între roade diverse de alt soi, încă o recoltă ulterioară a primilor săi ani cînd a scris elegii, o recoltă anexată, ca o a doua serie, celei dintîi recolte de elegii, deoarece crescuse în aceleași condiții, sub aceleași intemperii sufletești, și nu pentru că s-ar fi aflat în impas, oarecum din pricina aceleiași metrice, sau chiar a tiparului similar. Și a doua serie

formează, la fel ca prima, un ciclu de motive înrudite, chiar dacă unitatea ei nu este atât de riguroasă ca în prima. Nota comună a celei dintii, ca și a celei de-a doua serii constă în încadrarea unei relații sau întâmplări telurice, senzoriale, mai ales erotice, într-o sferă terestră și celestă antice : descrierea unor moravuri actuale în forme antice.

Nouă este în genere în creația lui Goethe apariția *ciclurilor* de poezii : pînă acum scrisese doar poezii izolate, poezii ocazionale, ca să cînte clipe de elevație din viața lui. Faptul că acum, în *Elegiile romane*, îndată după acestea, în *Epigramele venețiene*, în *Prevestirile lui Bakis*¹, în *Xenii*, mai tîrziu în *Sonete* și în *Divanul occidental-oriental*, încearcă să cuprindă o întreagă situație de viață în clipe poetice ale vieții sale, sau ordonează clipe deosebite într-un întreg, fie liric, fie epigramatic, constituie de asemenea un efect al călătoriei în Italia, o cotitură spre clasicism : ceea ce-l preocupa acum era nu să se despovăreze de un simțămînt nelimitat, wertherian, faustic, să comunice un conținut infinit al inimii sau al lumii, ci să înfățișeze o stare limitată și, în consecință, epuizabilă ; și aici constatăm trecerea de la omul sentimentului la omul văzului.

Înainte de Italia, stăpînit de setea de infinit, Goethe nu putea nici să creadă, nici să dorească a-și *epuiza* conținutul sentimental nesfîrșit, trebuia doar să-l lase intuit, iar asta o putea face tot atât de bine printr-un suspin abia îngînat, ca și printr-o lungă serie de poezii : față de nemărginirea simțirii sale, ambele procedee i se păreau la fel de insuficiente, sau la fel de îndestulătoare. La

¹ În grecește, cuvîntul *bakis* este numele generic dat profetilor. Goethe l-a luat în mod greșit drept nume propriu.

aceasta se adăuga faptul că pentru el, cu acest mod de a simți, *fiecare* clipă avîntată reprezenta întreaga-i nemărginire lăuntrică sau exterioară, că prin *fiecare* putea să lase a răsună sau a fi intuit universul. A izola clipele și apoi a le orîndui într-un ansamblu încheșat n-ar fi avut așadar pentru el nici un sens : ce ansamblu ar fi fost acesta, cînd fiecare clipă în parte trebuia să fie un univers ? Lirica aluzivă, vagă, muzicală, romantică nu poate fi ciclică, deoarece nu cunoaște nici un fel de asamblare rotunjită, rezultată prin înseriere sau orînduire, ci doar un univers infinit, conținut în mod egal în fiecare aspect particular, și deoarece ea nu separă și nu ordonează, ci mai curînd strînge în mănunchi și amestecă. Omul văzului crede însă în posibilitatea zugrăvirii lumii limitate prin simțuri și, în consecință, crede că o stare din această lume, oricît ar fi ea de bogată, poate fi pe de-a-ntregul receptată prin simțuri, ceea ce pentru un plăsmuitor de imagini înseamnă : a putea să zugrăvești exhaustiv o stare prin mijloace senzoriale, dacă nu într-un singur tablou, în orice caz printr-o suită de tablouri care se lămuresc și se întregesc reciproc, scoțînd la iveală diversele laturi ale întregului contemplat. Totodată, omul ochiului are mai mult decît omul simțirii posibilitatea de a privi îndelung aspectele particulare, delimitate și separate. Omul simțirii este prizonierul momentului elevat, de inspirație poetică, el nu poate să aștepte : dacă lasă momentul să treacă, sentimentul infinit corespunzător zboară și nu se mai întoarce niciodată cu aceeași melodie. Omul ochiului poate să aștepte, ceea ce vede nu dispare pentru el, cu cît privește mai îndelung, cu atît mai profund înțelege întregul, și abia cînd a văzut și a receptat totul po-

sedă întregul : iar această paciență, care poate reține îndelung o stare, care nu solicită expresiei poetice o descărcare, ci o umplere, își află o expresie potrivită în poeziile ciclice. De aceea nu este întimplător că epocile și oamenii care au trăit pasiuni durabile, care au cunoscut un stil de viață unitar, o cultură încheată (oameni care au fost întotdeauna mai mult ființe ale simțurilor decît ale sentimentului) s-au exprimat în lirică prin cicluri : întreaga antichitate de la Alceu și Pindar pînă la elegiacii latini, apoi Dante și Petrarca, apoi Shakespeare în sonetele lui, iar în Germania, tot Goethe, clasicul, adică răbdătorul și omul văzului, iar în zilele noastre Stefan George.

Firește, ciclul este cultivat și de toate epocile raționaliste și închistate în convenții rigide, cum a fost lirica renașcentistă și barocă în Italia, Franța și Spania. În orice caz, oriunde ar apărea, fie că e o creație inovatoare a unor genii cu pasiuni intense, cu o voință și simțuri robuste, fie că e o convenție utilizată de talente abile, limpezi și inteligente, ciclul este întotdeauna opusul oricărui sentiment confuz, al oricărei poezii clocotitoare și sentimentale, al oricărui flux și reflux, al oricărei furtuni și avînt pe plan sufletesc. Pasiunea și clocotul simțirii nu sînt identice, așa cum nu sînt identice voința și afectul. Semnul pasiunii nu este clocotul surd și exaltarea în sine, ci voința durabilă, necruțătoare, răzbătătoare, respirația lungă, nu gîfiiții și suspinul. Această voință poate fi distribuită cu deplină claritate și chiar cu voioșie, și nu trebuie să tulbure, ci să ascute simțurile.

Din această cauză este greșit a considera *Elegiile romane* ale lui Goethe ca mai puțin pasionale decît lirica lui din perioada de „Furtună și

avînt“, pentru motivul că nu se mai exprimă violent, ci calm. Pasiunea lui este distribuită acum într-o sferă vizibilă, este investită în acțiune, în descriere și în elaborare, nu concentrată într-un *singur* moment arzător, ea nu mai explodează, ci acționează încet, penetrant.

În noua creație poetică a lui Goethe, ciclul constă nu în alăturarea mai multor poezii într-o sferă constituită dintr-o acțiune, sau din locuri, sau dintr-o stare de spirit comună ; fiecare poezie în parte formează în jurul ei, pornind de la o situație luată ca centru, o sferă de priveliști, idei sau sentimente. Aproape toate elegiile sînt compuse după același principiu. Ele pornesc de la o situație, în care sîntem conduși sau introduși ca în una prezentă : această situație durează de-a lungul întregii poezii, dar este amplificată pentru cititor prin contemplări, descrieri sau asociații, spre trecut sau spre viitor. Pornind de la ea, privirea este îndrumată fie către întîmplările ce-au pregătit-o, fie către acelea la care poate duce, fie către o situație analogă din istorie ori din mitologie. Tipul după care sînt compuse elegiile constă în descrierea unui prezent, însoțită de o privire retrospectivă, de una anticipativă sau de o priveliște, ori de toate împreună. Trecutul, prezentul sau mitul, adică eternitatea, înconjoară fiecare situație prezentă ca un cerc concentric de reprezentări. Datorită acestui fapt, elegia capătă o perspectivă deosebită, *gradele* ei diferite în prezentarea evenimentelor, dacă putem numi astfel prezentul, trecutul și viitorul. Acestea formează laolaltă în poezie perspectiva temporală, a cărei dimensiune e timpul, așa cum într-o pictură, a

cărei dimensiune e spațiul, prim-planul, planul central și fundalul formează o perspectivă spațială.

Datorită acestei compoziții a elegiilor, pornind dintr-un punct animat și totuși static, fără a deplasa poziția privitorului, o serie de întâmplări pot fi prezentate cu o perspectivă unitară, la diverse distanțe, cu multe schimbări și bogate în motive, pe un spațiu mai adânc : aceasta dă cea mai multă diversitate la cea mai deplină liniște, cea mai mare bogăție la cel mai mic spațiu și la cel mai redus consum de forțe. Avantajele genului liric, epic și dramatic sînt astfel reunite, fără a fi amestecate sau încurcate. Elegia redă o desfășurare de fapte văzută, dintr-un moment trăit, ca o panoramă. Eposul sau poezia epică redau această desfășurare de fapte ca pe o întâmplare trecută, narată ; drama, ca pe o întâmplare prezentă ; poezia lirică redă doar momentul trăit, fără nici o desfășurare de fapte. Acest fel de elegie, o specie în sine, constă în prezentarea unei întâmplări pornind dintr-un *centru*, nu de la un început, ca drama, nu de la un sfîrșit, adică după desfășurarea faptelor, ca eposul.

De exemplu, situația dată în a VI-a elegie romană este o sfadă între amanți, sau, mai exact, apărarea iubitei împotriva reproșului de necredință, care nu e rostit direct, ci rezultă numai din această apărare. În pledoaria care e rostită în prezent înaintea noastră, ca un dialog cvasidramatic, fata aruncă o privire înapoi, în trecut, povestind ca o dovadă a credinței ei, cum a evitat cu succes încercările clericilor de a o ademeni. La sfîrșitul poeziei, însă, situația celei ce se apără, la care am participat, datorită dialogului, că la ceva actual, redevine ea însăși trecut, prin meditația poetului asupra întregii sale legături cu aceasta, fapt

ce apare concomitent ca trecut și ca viitor : situația revelată în această sfadă, apărarea și ademenirea se desfășoară numai ca episoade trecute și trecătoare. În elegia VII, prezentul dat constă în ferirea poetului de a se afla la Roma, privirea retrospectivă se referă la trecutul :

Cînd o zi cenușie acolo în Nord mă-nvelea...

privirea aruncată din acest prezent, cînd își poate închipui că se află în Olimp, anticipează un viitor, cînd Hermes îl va conduce pe lîngă :

Statuia lui Cestiu domol, către Orcus în jos.

Germenul acestei compoziții, concentrat și aproape de nerecunoscut, îl găsim oarecum în versul dodecasilabic din elegia X :

*Alexandru și Cezar și Heinrich și Friedrich,
măreții...*

Prezentul constă în posesiunea celei dragi, sub faldurile nopții, exprimată în versul :

Culcușul acesta pe-o noapte vreunui să-l dau...

Trecutul, sau mai curînd, în cazul acesta, eternitatea mitică, constă aici în privirea retrospectivă întoarsă spre eroii aflați în Orcus, viitorul, în privirea anticipativă îndreptată spre vremea cînd :

...piciorul fugar groaznică Lethe ți-l udă.

În fiecare elegie întîlnim tipul fundamental, desigur conturat divers, pe care l-am arătat : o situație prezentă amplificată și înconjurată, distanțată sau animată printr-o privire aruncată spre un viitor, spre un trecut sau spre o veșnicie mai adesea mitică.

La elegiile din a doua serie, care se apropie mai mult de epică, ne vom referi la tip pe scurt, arătând cum elementele dramatice și epice sînt ordonate panoramic în jurul unui centru. Situația în care *Alexis și Dora* ne introduce nemijlocit este călătoria pe mare întreprinsă de tînărul îndrăgostit Alexis, îndată după ce și-a luat rămas bun de la iubita pe care abia a cucerit-o. Gîndurile lui se întorc înapoi, pornind de la această despărțire, adică de la această situație prezentă dureroasă, spre trecutul mai îndepărtat, apoi spre cel mai apropiat, de la înmugurirea dragostei între copiii aparținînd unor familii vecine pînă la despărțirea însăși, despărțire ce-a provocat mărturisirea și logodna, astfel încît cele întîmplate înainte de situația prezentă, sensul și conținutul propriuzis al idilei, în același timp povestite și aflate în desfășurare, apar ca o dramă, deoarece vorbitorul știe totul, iar ascultătorul încă nu știe nimic. Aici Goethe a îndeplinit condițiile și ale eposului, și ale dramei : a creat tensiune și a asigurat distanțarea trecutului. Zugrăvind obiectiv, idilic, înmugurirea iubirii, viața dusă în vecinătate, privirile și convorbirile inocente, dezvăluirea pasiunii, astfel încît fericirea apare în același moment ca un lucru în devenire și totodată trecut, pierdut, poetul a putut dezvolta, pornind de la un singur moment, cele mai diverse tensiuni sentimentale, adică a dezvoltat din punctul cel mai mic forța cea mai mare. În aceasta rezidă valoarea tehnică a amintitului principiu compozițional elegiac. Goethe îl conduce pe Alexis pe toate treptele sentimentului de dragoste, pornind numai de la situația prezentă, de la starea celui ce s-a despărțit de iubită. În această situație se concentrează durerea prezentă a despărțirii, fericirea trecută a iubirii ce

s-a copt pe încetul și farmecul dragostei ce-a izbucnit și-a fost cucerită brusc, iar în cele din urmă — ca o a treia amplificare, ca o a treia dimensiune a acestei poezii care epuizează în trei cercuri delicate întreaga poveste tipică a unei iubiri idilice, cu toate conținuturile ei sufletești — privirea aruncată de tânărul gelos, care-a plecat, spre un viitor ce-i prevestește necredința celei dragi. Pierderea momentană înfățișată ca prezent, cucerirea și scurta posesiune ca trecut, veșnica pierdere ca un viitor posibil : cu aceste trei dimensiuni, o lume și o poveste idilică sînt prezentate dramatic în chip desăvîrșit, descrise viu și epic, bogate în acțiune pasională și în tablouri delicate. Un fel de epilog de patru versuri, în care poetul se adresează muzei, decurge mai puțin din poezie, fiind mai curînd o anexă menită să înlăture tragismul finalului și să lase poeziei caracterul ei idilic.

*Noul Pausias*¹ și *buchetiera lui* pornește de la un dialog între cei doi iubiți și redă pe dată situația centrală într-o formă dramatică : sîntem introduși în universul unei fericite legături de dragoste, de care aflăm nu *prin mijlocirea* unui dialog intim, ci parcă asistînd la ceva prezent. În vreme ce buchetiera aranjează și leagă florile aduse de noul Pausias, iar amîndoi tălmăcesc reciproc raporturile simbolice dintre flori și ocupația, profesia și legătura lor, ajung să vorbească despre trecutul iubirii ce-i unește : cum fata a fost jignită la un ospăț, unde venise să vîndă flori, de un chefliu grosolan, cum noul Pausias i-a luat apărarea și a răzbunat-o, cum, după ce-a

¹ „Vechiul“ Pausias este pictorul grec cu acest nume (sec. IV î.e.n.)

fugit și a stat îndelung ascunsă, l-a reîntîlnit în-
tîmplător, ca să-i aparțină apoi cu totul. Com-
poziția este aici asemănătoare aceleia din a VI-a
elegie romană, unde antecedentele sînt relatate,
dacă nu printr-un dialog, totuși prin vor-
bire directă, prin răspunsul la un re-
proș pe care ni-l imaginăm. Dialogul viu, pre-
zent, despre cele trecute este poate unul din-
tre cele mai subtile mijloace artistice folosite în
elegii, care asigură din capul locului avantajele,
amintite mai sus, ale concepției dramatice și epice,
nu numai alăturîndu-le, ci împletindu-le. Vedem
doi oameni vorbind în fața noastră, așadar prinși
de o vie ocupație intimă, astfel încît trăim conco-
mitent în prezent și în trecut : acesta este unul
dintre mijloacele cu ajutorul căruia creația poe-
tică în genere înlătură pe plan spiritual granițele
realității empirice, spațiul și timpul, sau, mai
bine spus, le folosește în scopurile sale. Nara-
țiunea inclusă în replicile turnate în distihuri de-
vine aici concomitent acțiune și simbol al unei
acțiuni : împletim fără voie cununi și buchete,
întorcîndu-ne, corespunzător dialogului, cînd spre
cele spuse de ea, cînd spre cele spuse de el.
Goethe a rezolvat aici o sarcină dramatică, fă-
cînd ca dialogul nu numai să vorbească despre ac-
țiune și mișcare, prin conținutul lui, ci și să fie ac-
țiune, ca formă.

Euphrosyne este o *naenia* ¹ la moartea unei ti-
nere actrițe, pe care Goethe o adusese pentru
teatrul din Weimar și căreia îi arătase o afecțiune
paternă. Elegia a fost scrisă în munți, în timpul
celeia de-a treia călătorii în Elveția și poartă urmele

¹ Cîntec funebru, bocet (*lat.*). *Euphrosyne* este una
dintre Grații.

unei duble origini, fiind, ca și *Elegiile romane*, monumentul unei legături personale și al unei impresii locale. Drumetia în amurg pe munte și moartea tinerei prietene s-au topit laolaltă în reprezentarea sa, unindu-se într-o viziune de peisaj și sufletească. Compoziția elegiacă rezultă nesilit din această origine dublă : prezentul constă în apariția în munți a prietenei transfigurate în zeiță, iar din acest moment de transfigurare calmă poetul îmbrățișează cu privirea viața din trecut a celei intrate în veșnicie, felul cum a instruit-o el, realizările ei, creșterea și sfârșitul prematur, în sfârșit, pornind de la acest prezent, dăinuirea ei în viitor, așa cum o așteaptă ea cu încredere de la poet. Nu este cazul să dezvoltăm aici în amănunt cîtă emoție și înțelepciune omenească cuprinde acest cadru ; ne referim cu deosebire la marea antiteză dintre ordinea asigurată de legi eterne a naturii și destinul arbitrar, antiteză dezvoltată poetic aici între gîndurile prilejuite de moartea tinerei pline de speranță înaintea celui vîrstnic și priveliștea concomitentă a munților cu temelii solide. Goethe recunoaște cu nemulțumire, sub stăpînirea unei impresii zguduitoare, că natura și destinul au legi diferite.

În această elegie, compoziția slujește pentru a celebra cele vii în moartea însăși : poetul ne face să contemplăm nemijlocit și să resimțim viu divinizarea, veșnicirea protejatei sale, ca pe o prezență și o eternitate transfigurate mitic. O vedem nu ca pe o ființă ce-a murit, ci ca pe una intrată în veșnicie, care posedă înțelepciune și vorbește : moartea ei apare ca un fapt ce-a trecut, ca o suferință depășită, fiindcă e văzută numai din situația transfigurării împlinite. Emoția dureroasă și jeluirea morții nu sînt sugrumate, ci distanțate,

eliberate de nota aprehensivă, astfel că moartea apare numai ca o „imagine mișcătoare“, iar transfigurarea, viața eternă ca o realitate perenă. Toate acestea corespundeau simțului lui Goethe orientat spre cele vii în chip pozitiv : nici moartea nu putea fi o cale spre nimicire, ci doar spre transfigurare — iar atunci cînd poetul suferea din cauza unei morți prezente și se simțea îmboldit s-o depîngă, aceasta trebuia să se întîmple într-o asemenea formă, încît jeluirea morții se transforma în preamărirea vieții în genere și a ființei vii dispărute, în special : așa a evocat-o pe Christiane Neumann, așa l-a evocat pe Schiller, așa s-a refugiat, de lîngă patul de moarte al soției sale, în veșnicul „mori, ca să devii“, așa l-a eternizat pe Byron sub imaginea unui demon eroic. Ori de cîte ori s-a aflat în preajma unei morți ce l-a zguduit, afectîndu-i existența, a încercat s-o transfigureze într-un simbol al vieții eterne.

Scurtul dialog *Revederea* înfățișează tipul elegiac într-un mod deosebit de pur : prezentul de azi, cînd se vorbește, și trecutul de ieri, despre care se vorbește, sînt puse nemijlocit față în față : desfătarea procurată de moment și privirea retrospectivă aruncată asupra momentelor de voluptate consumate.

În *Amyntas*, prezentul era ocupat de zugrăvirea peisajului magnific și a iubirii mistuitoare ce nu mai poate fi desfăcută. Privirea îndreptată spre exterior, distanțarea se realizează prin metafora copacului pe care-l suge iedera și care e condamnat la pieire abia prin înlăturarea îmbrățișării nimicitoare. Trecutul, privirea retrospectivă metaforică, îndreptată spre o aventură grădina-rească devine totodată simbolul legii inevitabile, *eternă* a naturii (la fel ca peisajul montan din

Euphrosyne). Poezia s-a născut din chinul că legătura lui cu Christiane nu mai e rodnică ; poetul se salvează refugiindu-se sub imperiul legii eterne care-i impune întreaga suită de suferințe. Pe scurt, în toate aceste poezii există un principiu al construcției și al perspectivei, care indică o stare comună din care au rezultat toate, oricât de diverse ar fi motivele luate în parte.

Elegiile romane sînt primul exemplu din viața lui Goethe, cînd poetul a imitat *conștient* un model anterior și a urmărit conștient să realizeze, prin această imitare, modele germane pentru o anumită specie poetică. În această privință trebuie să facem distincție între imitație și influență. Trebuie să facem distincție între imitarea unor opere exemplare și imitarea unor oameni exemplari, între imitarea unor forme și imitarea unor procedee. Drama *Goetz von Berlichingen*, de exemplu, a fost scrisă sub influența lui Shakespeare ; față de dramaturgia de pînă atunci și după exemplul lui Shakespeare, drama își îngăduie unele libertăți, dar, în ciuda preluării cîtorva motive, nu imită nici o anumită operă a lui Shakespeare, nici forma artistică specifică lui Shakespeare ; dacă se imită ceva aici, acest ceva constă într-un *procedeu*, într-o modalitate de lucru, nu într-o formă, într-o creație luată ca model în întregul ei. Goethe nu shakespeariza, ci se bizaia pe autoritatea lui Shakespeare, pentru ca abia prin aceasta să devină pe de-a-ntregul Goethe. La fel stau lucrurile cu lirica lui imnică în raport cu Pindar : poetul n-a imitat creații ale lui Pindar, ci a năzuit să atingă avîntul lui Pindar, dar cu mijloace proprii, nu cu acelea ale lui Pindar : ceea ce-l interesa era eul liber și cutezător ca Pindar, nu gîndul de a extrage

din opera lui Pindar unele reguli și mijloace, cu scopul de a obține efecte pindarice.

Și când a văzut în greci modele nemaiatinse, Goethe n-a imitat la început anumite creații ale lor, ci a căutat să exprime prin caracterul său măsură și armonia lor. *Ifigenia în Taurida* nu este nici ea imitarea unui model grecesc, ci expresia unui mod propriu de a simți grecește și a unei mentalități personale de esență greacă, tratarea personală a unor motive grecești, mai bine spus, a unor motive cu caracter grecesc. Mai departe : imitarea anumitor mijloace artistice — scheme strofice sau măsuri de vers — nu trebuie considerată ca atare drept imitarea unor *modele*. Atunci când vorbim despre imitarea conștiință a unui model, ne referim la imitarea concomitentă a unor forțe, a unor creații și a unor mijloace artistice : nici influența unor exemple umane, nici împrumutarea unui conținut material obiectiv, nici preluarea unor meșteșuguri tehnice nu sînt suficiente, luate în parte, pentru restaurarea sau împrăștierea literară a unor opere poetice mai vechi, ca aceea spre care năzuiește un clasicism adevărat. Toate aceste elemente separate ale unei renașteri le întîlnim la Goethe încă înainte de *Elegiile romane*, dar ele se reunesc abia în *Elegiile romane* : aici, poetul năzuie să-și însușească atitudinea elegiacilor romani, ca exemple omenești, așa cum în *Mahomed* sau în *Cîntecul în furtună al drumețului* a vrut să-și apropie atitudinea lui Pindar ; aici sfera de motive a elegiilor romane este reînnoită la fel cum în *Ifigenia în Taurida* e reînnoită *Ifigenia* lui Euripide ; în sfîrșit, aici e germanizată tehnica de versificare a genului, așa cum în *Tainele* e germanizată tehnica versului lui Ariosto. Toate acestea au fost posi-

bile, deoarece Goethe era tocmai copt, prin trăirile sale primare și culturale, pentru următoarele :

1. pentru desfătarea senzuală, limitată, telurică procurată de corpul frumos, la fel ca poeții păgîni, ajunși pînă la noi ca reprezentanții cei mai puri ai liricii păgîne a voluptății ;

2. pentru contemplarea nemijlocită a peisajului și a moravurilor clasice, în timpul șederii la Roma ;

3. pentru recunoașterea unor legi și mijloace artistice obiective, care pot fi învățate, pentru credința într-un frumos aflat mai presus de arbitrarul subiectului creator, frumos care s-a manifestat în forme statornicite istoricește, însă veșnice, deci clasice, în capodoperele antice.

Christiane, Roma și noua concepție artistică au trebuie să se întâlnească, pentru a face din Goethe un imitator și, ca imitator, un artist dornic să revie un mod poetic apus : un conținut care corespundea conținutului antic, un material apt pentru o tratare antică și o credință în valabilitatea generală a formelor antice. Era necesar nu numai să fie impresionat în modul antic, ca subiect, așa cum fusese impresionat în tinerețe, ca subiect, în modul shakespearean, sau pindaric, nu numai să găsească în materialele antice simboluri potrivite pentru impresia lui, ca în perioada *Ifigeniei în Taurida*, ci să recunoască în formele antice legi obiective, valabile dincolo de subiectul său, așa cum a făcut-o în Italia, după totala depășire a egocentrismului sentimental exaltat : abia atunci și abia datorită acestui fapt a putut introduce o epocă de imitare, fără pericolul schematismului gol, al transferului unor simptome și reguli, de bildă în felul lui Opitz sau Gottsched, dascăli cu modele și reguli.

În *Elegiile romane*, modelele și regulile au fost imitate nu după un bun plac rațional, ci dintr-o necesitate vitală, nu fiindcă au apărut rațiunii poetului ca potrivite scopului urmărit, ci fiindcă îi preexistau în sînge, fiindu-i impuse de o anumită concentrare unică de forțe sufletești. Dar, firește, cu credința în existența unor reguli și modele obiectiv valabile în artă, cu credința, exprimată în timpul călătoriei în Italia, că cele ce pot fi învățate și transmise în domeniul artei sînt precumpănitoare față de datele înnăscute și subiective, Goethe a făcut, în esență, un pas spre raționalism, care avea să fie decisiv pentru producția lui viitoare. Arătata credință a lui Goethe a rezultat neîndoielnic din înclinația sa spre artele plastice : din domeniul picturii, al creării de imagini, al artei vizuale a trecut și în activitatea sa de poet. Căci această credință i s-a impus mai întîi în activitatea de pictor, în primul rînd fiindcă în pictură era un învățăcel, iar în al doilea rînd, din cauza materialului mai obiectiv, mai nespirtual, mai extraomenesc, utilizat de pictură, în a cărei practică trebuie respectate, într-o mai mare măsură decît impulsurile personale creatoare, anumite procedee meșteșugărești, lucruri ce pot fi învățate, nepersonale, reguli și modele. În orice artă, regulile și modelele sînt lucrurile care revin mereu, perceptibile rațional, putînd fi obținute prin dibăcie, imitate, în opoziție cu factorul irațional de moment, cu inspirația, cu nevoia imperioasă, pe scurt, în opoziție cu ceea ce depinde exclusiv de geniul individual și de emoția irepetabilă ce i-a zguduit viața. Cu cît o artă se învecinează mai mult cu meșteșugul, cu cît are de biruit mai mult material, cu atît mai lesne se pot stabili în ea, cu succes, reguli și modele. Căci bi-

ruirea materialului necesită tehnici raționale, motiv pentru care pictura și sculptura se învecinează cu meșteșugul, în măsura în care presupun tehnici raționale, reguli pentru prelucrarea materialului.

Limba, ca material al artei poetice, aparținând numai omului, nu este propriu-zis un material, ca lemnul, marmura sau culoarea, ci o formă de expresie apriori omenească. Din această cauză, poezia este cu totul altfel dependentă de moment, de persoană și de inspirație, cu totul altfel independentă de tehnici ce pot fi învățate, decât artele plastice ; numai retorica, bazată pe limbă ca mijloc de comunicare, nu pe limbă ca mijloc de expresie, se învecinează cu meșteșugul : avînd, spre deosebire de literatură, scopuri, are și mijloace, așadar relații raționale între mijloace și scopuri, adică reguli. Acolo unde creația literară se învecinează cu retorica, acolo unde urmărește anumite efecte, ca în dramă, în roman sau în poezia didactică, i se pot prescrie fără pericol unele reguli fundamentale general valabile : reguli ce decurg din însăși posibilitatea de a înrîuri și din receptivitatea spiritului omenesc. Lirica, fiind expresia nemijlocită, lipsită de scop, prin intermediul limbii, a unei vibrații unice, nu are reguli ce pot fi învățate, iar ceea ce poate fi extras ulterior, ca lege, din orice poezie lirică nu poate fi utilizabil, căci avem a face doar cu o clipă devenită limbă, irepetabilă, trăită de un suflet irepetabil. E-adevărat, lirica, la fel ca orice artă, presupune și ea o îndelungată perfecțiune meșteșugărească a materialului, așadar a limbii, dar o creație lirică se află la un nivel cu atît mai înalt, cu cît exprimă într-o măsură mai mare prin limbă o vibrație irațională nerepetabilă.

Goethe, devenind în Italia pictor, a vrut să apropie și creația poetică de meșteșug și a pus un preț mai mare decît liricul preitalian pe forma artistică rațională și pe modelele exemplare. *Elegiile romane* presupun un efort prosodic conștient și sprijinirea conștientă pe maeștri ai genului, așa cum un pictor tînar învață pe lîngă un maestru mai în vîrstă. Am arătat de ce, datorită unei sinteze de condiții preliminare favorabile, rezultatul n-a fost, în cazul elegiilor, un reușit exemplu de bună scriere elegiacă, ci o operă artistică realmente unică, plină de viață, încheată, nu o schemă, ci o creație. Nu din cauza eforturilor raționale ale lui Goethe, ci în *ciuda lor*, elegiile, în loc de a deveni o falsă imitație, sînt o renaștere a elegiei antice, ceea ce se datorește faptului că dorința de a se conforma unor reguli raționale s-a întîlnit cu conținutul de viață irațional al lui Goethe. Dar Goethe, care își putea da seama, firește, numai de condițiile preliminare raționale, nu de cele iraționale ale experimentului său, a pus succesul fericit al acestui experiment pe seama justeii observări a regulilor și pe seama fericitelor efecte ale speciei, așadar pe seama unor lucruri ce pot fi învățate, nu pe seama inspirației nerepetabile, fiind de părere că, în continuarea acestui drum, va putea și va trebui să reînnoiască în limba germană, rînd pe rînd, speciile antice, pornind de la ele: după elegie, epigrama, epistola, mai tîrziu, desigur, epopeea eroică, idila, drama.

Faptul că aceste tentative de înnoire n-au eșuat toate în alexandrinism se datorează numai personalității de-o bogăție nemăsurată a lui Goethe, care știa să umple orice recipient, dar tendința însăși a dus la un mod artificial de a scrie, rezul-

tatele bune fiind obținute nu datorită ei, ci împotriva ei ; această tendință a orientat o considerabilă cantitate de forță goetheană spre produse lipsite propriu-zis de viață și care sînt bucăți pur decorative, sau pur experiment. După *Elegiile romane*, în literatura noastră a început o perioadă de experimente alexandrinieni ; acestea au o valoare educativă, în măsura în care datorită lor preocuparea față de spiritul grecesc și față de formele grecești a devenit obligatorie, ceea ce a dus la rafinarea gustului ; opere de primul rang, adică pline de viață originală, nu erau de așteptat, deoarece experimentele făcute cu speciile antice nu izvorau dintr-un impuls poetic original. Firește, în loc de a face răspunzătoare orientarea clasicistă a lui Goethe, ca fiind cauza lipsei de viață proprie în poezia ulterioară, în loc de a ne legăna în iluzia că fără clasicismul lui Goethe lucrurile s-ar fi petrecut cu totul altfel, că pe calea lui *Goetz von Berlichingen*, *Suferințelor tînărului Werther*, a lui *Urfaust* am fi ajuns la o literatură originală proprie, și nu la o literatură livrescă, în loc de a considera un *post hoc* drept un *propter hoc*, ar trebui să recunoaștem în chiar apariția clasicizării un semn de subțiere a sîngelui, din care Goethe a făcut tot ce se putea face mai bun : un înalt nivel cultural, chiar dacă prin el nu puteau fi create opere originare care să capteze viața.

Cele două renașteri reale ale spiritului antic, care izvorăsc nu dintr-o *simplică* imitare a formelor și a speciilor, ci dintr-o înnoire intimă a simțirii și a concepției de viață grecești, *nu* aparțin, după părerea mea, alexandrinismului clasicist : elegiile lui Goethe și poeziile lui Hölderlin. Goethe a reînviat elementele homerice, Hölderlin pe cele orfice-tragice. Tot restul poeziei redactate în metrică

antică din secolul următor este alexandrinism, poezie livrescă derivată, constatare care nu prejudiciază câteva valori personale și artistice.

EPIGRAME ȘI EPISTOLE

Elegiile romane înseși au rezultat dintr-o emoție poetică. Celelalte specii, pe care Goethe și-a propus să le reanimeze, au drept premisă, chiar ca „specie“, nu emoția, ci observația, reflecția : epigrama și epistola. Epigrama, „inscripția“ a rezultat tot din nevoia de a reduce o intuiție, o experiență, o întâmplare la o noțiune, care să stimuleze fantezia și să satisfacă totodată rațiunea, să fie concomitent încheată și să exprime lămurit fie însăși respectiva intuiție etc., fie raportarea la alte conținuturi (orice formă artistică trebuie derivată dintr-o formă a naturii, dintr-o formă a vieții). Spre deosebire de celelalte specii lirice, care conțin nu o narațiune sau o acțiune, ci o stare sau un fel de a gândi, epigrama exprimă o intuiție cu „poantă“. Poezia lirică propriu-zisă nu are poantă, nu se referă noțional la ceva dinafara ei. Poanta nu trebuie confundată cu motivul : motivul este centrul unei poezii, exprimat sau nu, poanta este indicarea unei direcții. Raportul dintre motiv și poantă e similar aceluia dintre drum și indicator, dintre oră și acul ceasornicului care o vestește, dintre titlu și conținut. Sarcina epigramei constă în a comunica un conținut reflexiv printr-o expresie noțională succintă. Aceasta se poate realiza prin subsumare, prin antiteză sau prin analiză : rațiunea asociază ideea cu o alta mai

îndepărtată sau de același fel, respectiv contrarie, sau cu una mai restrînsă, iar în acest fel pune în mișcare concomitent fantezia și rațiunea. Epigrama este înrudită cu vorba de spirit, sau, mai curînd, vorba de spirit este un anumit fel de epigramă neîncorsetată ori încătușată prin metrică. *Raportarea* conținutului sentimental sau imaginat la ceva noțional dinafara lui, raportare ce nimicește categoric orice poezie lirică, constituie tocmai farmecul epigramei. Valoarea epigramei se bizuie pe dualismul dintre conținut și noțiune, pe raportare, pe poantă, adică pe „vîrf“, pe trimitere, pe tensiunea dintre sentiment și rațiune. Cu cît aceste două contraste sînt mai violente, cu atît mai mare este farmecul dinamic al epigramei. Cu cît un conținut intuitiv mai concentrat e redus la o noțiune mai succintă, cu cît noțiunea înmănunchiază idei mai contradictorii, punîndu-le realmente într-un raport interior necesar, cu cît rațiunea înnoadă cu o singură legătură idei mai diverse, cu atît mai bună este epigrama. Aici, farmecul formei nu se bizuie, ca la celelalte specii, îndeosebi la elegie, pe expresia ușoară, sau profundă, sau arzătoare a trăirii, ci pe dominarea riguroasă și severă a trăirii, iar forma nu e trupul conținutului, ci recipientul conținutului : epigrama aparține artelor retorice, la fel ca epistola și în opoziție cu cîntecul, cu elegia, cu imnul ; chiar ca gen se află la granița dintre poezia propriu-zisă și retorică, adică are drept premisă, ca factor formativ esențial, *rațiunea*. O bună poezie lirică poate să creeze și un om confuz, cu o trăire reală, capabil să-și exprime stările sufletești, fără vreo instruire a rațiunii ; o bună epigramă solicită această instruire unilaterală, uneori chiar în dauna însușirilor omenești luate în ansamblu. Cine poate să facă

doar epigrame bune, ca de exemplu Martial, poate fi foarte inteligent, iar în rest o ființă grotescă, ordinară, cu un suflet din topor. Premisa unei bune epigrame constă în preponderența gândirii asupra sentimentului sau a intuiției.

E limpede că alcătuirea poetică a lui Goethe, luată în ansamblu, nu l-a îndrumat din capul locului spre acest gen : un om, a cărui gândire nu era decît luminarea sensibilității și a intuițiilor, nu critică și contradicție, nu putea fi atras, în fond, de acest dualism, de această tensiune. Un om căruia îi era străină orice fel de silnicie putea găsi puțină bucurie în încătușare, în oprimarea trăirii de către rațiune, în laconismul exprimării. Căci supunerea și ordonarea trăirii prin ea însăși, datorită impulsului formator intrinsec, este altceva decît capturarea și înhămarea trăirii prin noțiune. De la natură, Goethe nu era nici dialectic, nici retoric, nici laconic — însușiri din care au rezultat întotdeauna cele mai bune epigrame : epigrama antică s-a născut din spiritul retoricii și al dialecticii ; printre cei mai recentți maeștri ai genului sînt umaniștii și retorii Renașterii, apoi Voltaire, Lessing și Schiller, cu toții naturi pur retorice sau dialectice, dualiste, în care spiritul și senzorialitatea poartă neconținut mici bătălii, ori tocmai în asta rezidă starea sufletească potrivită pentru realizarea unor bune epigrame. Cînd Goethe, ademenit de modelele antice, și-a propus să le imite și, împins de dorința de a se perfecționa în toate tehnicile, a cultivat și acest gen, epigrama a devenit, în mîna lui, datorită aptitudinilor sale, cu totul altceva decît fusese pînă atunci : o specie intermediară între poezia lirică și maximă. Poetul a obținut niște scurte poezii sentențioase în care *dintr-o* trăire — intuiție, experiență, întimplare —

se dezvoltă și e formulată o învățătură, nu rostită o sentință rațională asupra respectivei trăiri. *Epigramele venețiene* ale lui Goethe sînt epigrame bazate pe rațiune, nu pe inteligență.

Întocmai ca acele *aperçus*-uri științifice ale sale, epigramele lui Goethe sînt rezultate ale „gîndirii aplicate la obiect“, o gîndire legată de intuiție, explicitatea noțională a unei intuiții. Ele se deosebesc de elegii nu prin alt raport între trăire și mijloacele de expresie, ci printr-un alt grad al acestui raport : în *Elegiile romane* este înfățișată o pasiune senzuală ca intuiție, ca situație, ca stare de spirit, în *Epigramele venețiene* sînt exprimate o intuiție, o situație, o stare de spirit ca noțiune și învățătură. În ambele cazuri, ceva întunecat e înălțat, în felul lui Goethe, într-o sferă mai luminoasă, mai clară, mai rațională. Căci raportul dintre sentiment și intuiție din elegii este similar aceluia dintre intuiție și noțiune din epigrame. *Epigramele venețiene* se situează așadar la mijloc între poeziile lirice, îndeosebi elegiile și, oarecum, sentințele în proză, *Xeniile blinde*, maximele și reflecțiile, pe scurt înțelepciunea sentențioasă propriu-zisă a lui Goethe. Ele sînt mai raționale decît elegiile și mai iraționale, mai plastice, mai opace decît sentințele. Încep acolo unde se opresc elegiile, la intuiție, și o folosesc ca purtătoare a învățăturii care în sentințe apare singură și independentă.

Înrudirea dintre *Elegiile romane* și *Epigramele venețiene* este evidentă, iar deosebirea arătată mai sus se referă mai mult la ansamblul construcției și la atmosferă decît la fiecare poezie luată în parte. Unele epigrame nu se deosebesc prea mult de elegii, deși nici o elegie, poate cu excepția celei de-a X-a, n-ar putea fi încadrată în *Epigramele*

venețiene. Epigramele care exprimă o *convingere*, de exemplu epigramele 34a și 34b, trădează și ele o origine apropiată de cea a elegiilor. Asemenea epigrame sînt înrudite cu elegiile nu numai din cauza întinderii mai mari : lungimea este doar un indiciu că aici materialul sufletesc, convingerea, e încă neprelucrată, că etosul este expus pe larg, nu „ascuțit“, sau cizelat atît de abstract. Scurtimea și concizia, „ascuțimea“, poanta, specifice epigramei, impun totodată o operație rațională, au drept premisă o organizare *deliberată* a materialului sufletesc, pe care poezia propriu-zisă lirică îl revărsă și-l orînduiește dinlăuntru. Convingerea constă într-un mod de a simți raționalizat, devenit conștient, învățătura este convingere raționalistă, aplicată la cazuri particulare sau convingere tălmăcită prin cazuri particulare.

Trecerea de la starea sufletească din care se nasc elegiile la aceea din care derivă epigramele propriu-zise oferă explicația termenului de convingere : „*convingerea*“ aparține elegiilor și apare acolo ca urmare a clarificării unor trăiri ; ea aparține și epigramelor, fiind aici *baza*, nu consecința unei clarificări. Elegiile au un fond de sentimente, din care derivă convingerea, *Epigramele venețiene* au un fond de convingeri din care trebuie să derive noțiunea — una sau alta dintre epigrame rămîne însă la mijloc, între elegia propriu-zisă și epigrama propriu-zisă, între un mod de simțire înfățișat concret și o intuiție interpretată sau o convingere.

Aceste diferențieri cam scolastice nu au altă menire decît să indice regiunea sufletului goethean, luat în întregul lui, din care provin epigramele lui Goethe. Epigramele se află încă mai departe decît elegiile de fondul tulbure al vieții

goetheene, sau, mai bine spus, ele sînt filtrări, limpeziri, epurări mai fine ale materiei prime goetheene. Ele n-au mai rezultat, ca *Elegiile romane*, din nevoia, resimțită într-o situație din viață, de a exprima o fericire senzorială, ci din dorința dublă, pe deplin conștientă, de a renova o specie artistică clasică și de a glosa pe marginea unor anumite observații, experiențe de viață și asupra lumii. *Elegiile romane* provin din încrucișarea unei trăiri primare — Christiane — cu una culturală — Roma ; *Epigramele venețiene* în ansamblu provin din încrucișarea unei intenții literare cu un material de experiență adunat la Veneția sau supus aprecierii la Veneția. Folosirea adjectivului „romane” ca atribut al elegiilor este mai necesară, mai definitorie decît aceea a adjectivului „venețiene” ca atribut al epigramelor, deși localizarea e menită a stabili un raport între aceste două cicluri de poezii și a semnală o analogie. Roma este o patrie sufletească a lui Goethe, Veneția, un post de observație : poetul a compus *Elegiile romane* ca un apartenent al orașului etern, iar *Epigramele venețiene* ca un străin aflat în trecere ; elegiile izvorăsc din situația de la Roma, *Epigramele venețiene* se referă la stările din Veneția. La Roma, poetul năzuia să se contopească cu atmosfera romană, *Epigramele venețiene* recomandă un observator care vrea să-și afirme atitudinea și să se delimiteze.

Astfel, în *Epigramele venețiene*, Goethe își formulează experiențele, intuițiile, preferințele, relațiile cu societatea sau cu lumea, atitudinea față de propriile lui împrejurări de viață, nu numai pentru că aceasta e o cerință a epigramei ca specie, ci și datorită stării sufletești sub stăpînirea căreia a conceput aceste poezii, ca sentințe, nu ca

descrieri : el spune ceea ce gîndește despre lucruri, nu ce emoții îi procură acestea. *Elegiile romane* sînt ecouri ale trăirilor din Roma, *Epigramele venețiene* sînt inscripții pe observații venețiene, observații prilejuite de Veneția și altele doar consemnate acolo. Așadar, nici aici specia n-a fost aleasă arbitrar, ci condiționată de treapta sufletească și de gradul trăirii. Avînd în vedere ce a însemnat Roma pentru Goethe, el n-ar fi putut scrie acolo doar epigrame romane, doar „inscripții“ referitoare la cele ce l-au mișcat acolo. Avînd în vedere ce a însemnat pentru el Veneția, aici n-ar fi putut rezulta elegii propriu-zise, forme de expresie ale unei apartenențe și ale unei emoții venețiene. Un înamorat nu poate scrie, în această calitate, epigrame, fie că obiectul dragostei sale este Christiane, fie că este Roma : chiar ca specie, epigramele presupun o poziție exterioară, independentă. Un observator aflat doar în trecere nu poate scrie, ca atare, elegii, căci, chiar ca specie, elegia presupune o stare de emoție, de vrajă. *Privirea*, funcțiune a lui Goethe atît la Roma, cît și la Veneția, a fost la Roma angajare, la Veneția, apreciere, iar deosebirea dintre imaginile, situațiile, chipurile, peisajele din *Elegiile romane* și acelea din *Epigramele venețiene* este aceea dintre viziunile izvorite drept urmare a unei disponibilități interioare și observațiile pe care le faci, pe care le cauți.

De aici rezultă tratarea diferită a distihului în elegii și în epigrame. În elegii, hexametree și pentametree formează o unitate ce se întrepătrunde cu mai multe unități de același fel legate într-un întreg. Pentametreele duc mai departe, subliniază, accentuează sau deslușește ceea ce s-a schițat în hexametre, el continuă aceeași ordine de idei,

același val, și, la fel cum pentametrul urmează hexametrului, tot astfel un distih succede altui distih. În epigrame, dimpotrivă, hexametrul e opus antitetice pentametrului, ca în epigramele din două versuri (de exemplu, epigrama 7), un distih, celui următor, ca în epigramele din patru versuri (epigrama 10), o grupă de distihuri, alteia, ca în epigramele cu mai multe versuri (epigrama 37), versul final cu poantă, întregii poezii (epigrama 27).

Această opoziție se bazează fie pe simpla antiteză a două aspecte sau noțiuni (epigrama 24), fie pe antiteza dintre învățătură și un aspect, dintre o morală și o experiență (52) ; alteori, poanta este obținută sub forma unei surprize pregătite printr-o interogație sau prin așteptare. Comună tuturor celor trei tipuri de opoziție le este încordarea dintre reprezentare și noțiune : căci la o tensiune între cele întâmplate și cele gândite, între experiență și învățătură se ajunge chiar și acolo unde sînt confruntate două reprezentări sau două nume — acesta este tributul pe care Goethe îl plătește speciei epigramatice. Dar, spre deosebire de alți epigramiști, Goethe obține această tensiune nu prin alăturarea forțată a două lucruri eterogene, ci prin sciziunea a ceva omogen și desfacerea lui în diversele sale elemente.

Să aruncăm acum o scurtă privire asupra materialului de experiență din *Epigramele venețiene*. Poetul dă glas, pe de o parte, momentelor în care a trăit o aventură sau a tras învățăminte : erotică, moravuri, aspecte locale și starea vremii din Veneția, pe de altă parte, unor ocupații, luări de poziție, convingeri personale, destine în genere, în sfîrșit, unor simptome ale vieții de stat, sociale, culturale : observații și învățăminte, iscate mai ales

de revoluția franceză, asupra stăpînitorilor și a poporului, asupra demagogilor și a clericilor, asupra libertății și a ordinii. În epigrame, poetul vorbește despre sine, despre experiențele și despre convingerile sale, sau despre obiecte, întotdeauna însă el rămîne observator, învățător, apărător sau persoană care avertizează. Poetul însuși, strădaniile sale poetice și științifice, atitudinea sa față de lume și față de prieteni devin aici material de observație, exprimat ca experiență și ca exemplu, cu o morală — ceea ce reprezintă o modalitate aflată la antipodul unei expuneri propriu-zis lirice ; poetul își exprimă nu eul, ci atitudinea personală, nu trăirea obiectelor, ca în poezia de tinerețe, și nici aspectele, imaginea lucrurilor, ca în elegii, ci *relația* dintre trăire și obiecte devenită învățătură, morală sau critică. Pentru prima dată după depășirea rococoului leipzighez, originea creației lui Goethe este *observația* ca atare — nu privirea, contemplarea, capacitatea de a vedea, luciditatea, ci dorința de a vedea, chiar dorința de a aprecia. O dată cu *Epigramele venețiene*, știința pătrunde și în creația literară a lui Goethe : căci, pentru a scrie asemenea epigrame, este necesară intenția de a cerceta, de a înțelege, de a aprecia, chiar de a critica ; simpla dorință de a-și exprima eul, de a reda în imagini sau de a descrie lumea nu este suficientă — *Epigramele venețiene* sînt poarta spre poezia didactică a lui Goethe.

Vom vedea mai departe cum această tendință didactică a lui Goethe a fost consolidată de Schiller ; de asemenea, în altă ordine de idei, ne vom ocupa cu produsele de mai tîrziu ale tendinței inaugurate prin *Epigramele venețiene*. *Xeniile*, *Prevestirile lui Bakis* și *Cele patru anotimpuri*, manifestări ulterioare ale impulsului epigramatic,

se deosebesc de *Epigramele venețiene* prin ceea ce le-a ocazionat, prin obiecte și prin intenții, dar provin din aceeași stare sufletească și din aceeași dispoziție spirituală. De asemenea, se deosebesc de lirica de tinerețe a lui Goethe și de elegii : rezultă, în absența unei trăiri originare, din dorința de a cultiva o specie, care determină forma, precum și din intenția de a formula observații, de a glosa, de a interpreta sau a critica, intenție care-și furnizează ea materialul. *Xeniile* și celelalte lucrări din serie, pe care le-am citat, nu-și propun să fie descrieri, imagini, expresie, ci învățătură, aplicare, noțiuni, dar ele pot fi totuși derivate din elementele unor aspecte contemplate.

Pentru *Prevestirile lui Bakis*, modelul, ca specie, e oferit de anticele sentințe enigmatice sau sibilnice ; materialul — greu de înțeles, așa cum o cere specificul speciei — constă în fenomene spirituale și morale indicate prin simboluri din natură și menite mai mult a preocupa, decît a satisface spiritul.

Xeniile, ca specie, o imitație a sentințelor laudative sau injurioase ale lui Martial, își extrag *materialul* din stările de lucruri și fenomenele literare existente în Germania contemporană lui Goethe, ele sînt în esență critici și glose¹. *Cele patru anotimpuri*, înrudite ca specie cu *Xeniile*, scrieri intermediare între *Epigramele venețiene* și *Xenii*, își extrag materialul din relațiile personale morale și erotice ale poetului, sau din același domeniu ca *Xeniile*, la care Goethe, asociat cu Schiller, le-a

¹ Termenul de *xenii* a fost împrumutat de Goethe (și de Schiller) de la Martial. În grecește, cuvîntul are înțelesul de „daruri trimise acasă prietenilor“. Intenția malițioasă e evidentă : *xeniile* lui Martial sînt epigrame satirice.

adăugat ca un fel de anexă impersonală, generală. Fenomenele naturale ale anotimpurilor, florile, fructele, gheața sînt mai puțin conținutul, cît cadrul decorativ care se răsucește în jurul fiecăreia dintre epigrame, legîndu-le între ele într-un întreg sudat superficial, mai mult prin dispoziția sufletească, decît logic ; cadrul dă chiar acestei poezii de observație și didactice un caracter neintelektual, amintind că autorul ei este un liric pentru care pînă și învățătura și sentința cresc din ansamblul contemplării naturii și al sentimentului naturii, un liric ale cărui sentințe nu sînt decît experiențe desprinse din viața dusă în sînul universului și aplicate acestuia. Chiar și acolo unde izolează diverse elemente, Goethe nu uită și nu lasă să se uite că elementul izolat este preluat din natura universală vie și că el îl izolează doar pentru a atrage atenția asupra acestei relații dintre întreg și cazul particular, într-o împrejurare cînd legătura e întreruptă. Epigramele vizează mereu lacune, simptome, fragmentări ale întregului, iar în măsura în care e aici critic și polemist, Goethe e și diagnostician, el stabilește simptomele degenerescențelor, sau prescrie leacurile : medicul este și el un observator și un învățător ; Goethe a ajuns la această specie didactică ca medic al epocii sale.

La fel ca epigramele, *Epistolele* ne îndrumă tot spre predilecția didactică a lui Goethe de după Italia ; ca și *Xeniile*, au rezultat din influența și îndemnul lui Schiller, căruia îi sînt adresate fictiv. Modelul și motivul formal sînt epistolele lui Horațiu, motivul formal constă în dorința „de a oferi publicului cîte ceva“ care să-i fie de folos pentru a se lămuri și cultiva : și aici la origine se află specia și materialul didactic. În epistole, specia permite o conversație comodă, fără un cen-

tru ferm și îngrădită doar de metrică : ca formă artistică, epistola corespunde scrisorii, ca formă naturală (așa cum epigrama, ca formă artistică, corespunde glumei sau inscripției, ca forme naturale). Așa cum farmecul epigramei provine din cea mai mare concentrare, tot astfel epistola își asigură farmecul prin cursivitatea ei nestingherită, prin trecerile de la o idee la alta, prin lipsa oricărei constrîngerii în expunere, care trebuie să fie doar îndrumată de tiparul metric al versurilor, nu constrînsă. E o discuție despre lucruri, nu dinăuntrul lucrurilor ; și această specie aparține mai mult artelor retorice decît creației poetice propriu-zise, apariția ei ne interesează aici tot doar ca un simptom al unei noi stări de spirit generale.

CLASICISM ȘI RAȚIONALISM

Recapitulez caracteristicile acestei stări de spirit, fundamentul clasicismului deplin al lui Goethe : o perioadă în care clasicismul nu mai este o simplă năzuință, o reacție împotriva titanismului, ci o mentalitate, o concepție, o tehnică, toate în sens pozitiv.

Pe plan *moral*, aceste caracteristici sînt autodisciplina și rezerva conștientă, rigoarea, obiectivitatea rece, refuzul de a se mai dăruia, evitarea oricărei exaltări sentimentale în forul intim și a oricărei sensibilități în afară, atitudini ce i-au stărnit de aci înainte faima unui om indiferent, stăpînit de vanitatea lui de consilier intim, în esență însă mijloace de protecție împotriva unei lumi exterioare lipsite de înțelegere și interesate, dis-

tanțare de oameni și de lucruri, pentru a-și forma eul în toată liniștea și puritatea și pentru a observa clar și ferm cele dinafară. Formarea și privirea nu mai sînt acum o luptă pentru obținerea unor mijloace, ci o aplicare sîrguincioasă, o reexaminare continuă a mijloacelor stăpînite și cunoscute. Pe plan *senzorial*, clasicismul deplin se manifestă prin savurarea prezentului, a celor vădite, aflate la îndemînă, absența oricărei porniri transcendente în iubire, a oricărei nostalgii (acestea fiind înlocuite cu posesiunea), a sentimentelor vagi și a zburciunii, în locul cărora a apărut cuprinderea, captarea, plăcerea și satisfacția procurată de formele închegate, de simetria clară și pură, de tipurile cristalizate, de genurile închegate, de cercul complet trasat, de motivul concret, în același timp simplu și fertil, de chipul calm care face pe deplin vizibil forul intim. Modelul său rezidă în clasicismul elin sau în romanismul clasic, datorită genurilor cristalizate clar și net, a miturilor umane limpezite și a stilului elevat pînă la o umanitate nudă, tipică și senzorială : omul frumos ca măsură a tuturor lucrurilor, chiar și a celor spirituale. Pe plan *spiritual*, caracteristicile sînt concentrarea și ordonarea unei largi mase de experiențe, organizarea, înlănțuirea și interpretarea unor experimente simbolice, interpretarea noțională a experienței prin idei și extragerea ideii din experiență, perfecționarea deliberată a „gîndirii la obiect”, în care gîndirea e observație, iar observația gîndire.

Aceste caracteristici devin acum vizibile ca rezultate finite ale călătoriei în Italia. Impresiile italiene au dominat întreaga viață de mai tîrziu a lui Goethe, dar numai în primul deceniu l-au stăpînit cu o forță aproape exclusivistă, fiind materialul

pozitiv al sufletului său, așa cum indispoziția de după întoarcerea acasă a fost cel negativ, manifestat prin ferecarea față de cele dinafară, prin trasarea unor granițe precise care au separat imperiul său artistic clasicist de politica și literatura contemporană lui. Forma creației sale artistice, în măsura în care nu era impusă de opere fundamentale neterminate, de dinaintea perioadei italiene, a fost hotărâtă atunci de clasicismul resorbit în Italia. Acolo unde se exprima liric, se întâmpla în modul clasicist, acolo unde îl asalta un material nou, căuta să-l cizeleze pe cât posibil într-un mod clasicist.

În următorul deceniu, două mari experiențe i-au condiționat conținutul adus din Italia : una, ca un nou domeniu de recoltare a materialului : revoluția franceză ; a doua, ca un stimulent nou (în sensul cel mai categoric) : cunoștința cu Schiller. Domeniul experimental al lui Goethe, restrâns pînă acum la științele naturii, a fost asaltat, cu o forță de penetrație nemaiauzită, de istoria universală ca fenomen contemporan, iar Schiller a fost cel dintîi om egal cu el pe plan literar, nu ca învățător, cum fusese Herder pentru tînărul necopt, ci ca frate al omului matur și știutor, ca prieten, critic creator și colaborator în ale artei. Un eveniment uriaș și un om mare : acestea au fost cele două elemente care i-au adus o nouă bogăție și mișcare în calma sferă a formării sale științifice și estetice, în exilul spiritual pe jumătate voluntar, pe jumătate involuntar de după întoarcerea din Italia, care i-au supus la o nouă încercare cunoștințele și convingerile dobîndite în Italia.

Ceea ce a creat Goethe, după Italia, cam între anii 1790 și 1800 conține, pure sau amestecate, următoarele direcții : manifestarea și aplicarea în artă

și știință a noii senzorialități și obiectivități clasiciste, dezacordul cu revoluția franceză ca fenomen etic, social și politic, creație poetică și teorie sub imboldul filozofic al lui Schiller, îndeosebi continuarea și desăvârșirea planurilor generale începute înainte de Italia, sau încercări practice pentru experimentarea teoriilor estetice insuflate de Schiller, trasarea comună a domeniului cultural clasicist-umanist în viața publică germană.

Ceea ce deosebește producția goetheană de pînă la moartea lui Schiller de tot ceea ce a creat Goethe în viața lui dinainte și de mai târziu constă în predominarea cunoașterii și a meșteșugului față de necesitatea imperioasă: pentru prima dată, creația lui Goethe, chiar și poezia, nu mai este îndrumată, hrănită și pătrunsă de o mare pasiune titanică sau erotică, de o obsesie sentimentală, ci de o anumită voință educativă și de considerații teoretice. *Torquato Tasso* și *Ifigenia în Taurida* sînt încă opere concepute dintr-o pasiune originală, elegiile se află la hotarul dintre poezia primară și poezia pur livrescă, spre care Goethe pășește acum. Modificarea și prelucrarea lui *Wilhelm Meister*, continuarea lui *Faust* au fost posibile numai datorită tezaurului de simțire preitalian înmagazinat, oarecum ambalat în fragmente sau în planuri. Aproape tot restul — de la scrierile de științe naturale și de teorie a artei, ca să nu mai vorbim de traduceri — este literatură livrescă în cel mai înalt grad, dacă o comparăm cu *Suferințele tînrului Werther*, cu lirica anterioară, cu *Ifigenia în Taurida*, cu *Torquato Tasso* și chiar cu elegiile, apoi cu operele ulterioare, născute din noi zguduiri sufletești, anume *Afinitățile elective*, *Divanul occidental-oriental*, *Elegie din Marienbad*. Toate lucrările lui Goethe din deceniul amintit au fost

scrise de dragul unei forme, al unui gen sau al unui material, spre care poetul n-a fost împins din capul locului de o tensiune a forului său intim, ci de ocazia oferită de ceva exterior cristalizat mai dinainte sau ce-și aștepta forma.

Goethe și-a modificat în Italia pînă și noțiunea de artă, ca și pe aceea de natură : el găsea acum în natură mult mai multe lucruri perceptibile, interpretabile, supuse cercetării decît îi oferise panteismul sentimental din tinerețe, iar în artă găsea mult mai multe lucruri de învățat, de transmis altora, de comunicat, mult mai multe reguli și tehnici decît crezuse cultul genial pe care-l practicase. Arta, ca lucrare a naturii creatoare asupra omului, ca natură limpezită și înnobilită în spiritul omenesc, a devenit pentru el un domeniu de învățăminte, de moduri de experimentare verificabile, în aceeași măsură în care natura era un domeniu al unor legi ce puteau fi cercetate. Fără îndoială, această schimbare a însemnat un pas spre raționalism, deși poetul admitea existența în natură a unui fond de necercetat, dar mereu mai restrîns, precum și existența în om a ceva nesoluționabil și needucabil. În natură, el nu se mai lăsa în seama unui *haos* creator tulbure, abia intuit, în artă nu se mai bizuia pe un *geniu* demonic care să-l îndrume just prin instinct, ci căuta în natură *legile* care făceau din ea un cosmos, iar în artă *regulile* care făceau dintr-o operă o operă de artă, adică o operă realizabilă prin priceperea conștientă.

Pentru tînărul Goethe, procesul artistic era condiționat de relația dintre natură și geniu, problema lui estetică consta în exprimarea pe cît posibil liberă a vieții simțite sau intuite cît mai ardent, acordul dintre lumea animată de prezența divină și sufletul condus de impulsuri divine. Pentru

Goethe de după călătoria în Italia, problema estetică (Dumnezeu și geniul fiind presupuși tacit) consta în opoziția dintre material și formă, dintre știință și iscusință, dintre reguli și ins, dintre adevăr și frumos, dintre naturalețe și stil. Întrebările pe care și le pune acum și de care e plină mai cu seamă corespondența cu Schiller sînt :

ce materiale pot fi obiecte și motive ale tratării artistice ?

ce forme și specii poetice sînt potrivite pentru cutare sau cutare material ?

care sînt însușirile și efectele artistice ale fiecărei specii în parte, epică, lirică, dramă, baladă, epigramă și așa mai departe ?

care sînt mijloacele artistice specifice fiecărei specii ?

Abia acum apar pentru Goethe preocupările conștiinței referitoare la motivare, compoziție, angrenaj, pregătire și dezvoltare : pe scurt, o estetică, e adevărat nu cristalizată într-un sistem sau prezentată ca un sistem, dar totuși cumpănită pentru fiecare caz în parte ce i se ivește, o apropiere de modul preherderian de a privi lucrurile, în uz de la Opitz pînă la Lessing (e vorba de mod, nu și de conținut), un mod care, considerînd creația poetică drept o iscusință, indica mijloace și prescria reguli — în vreme ce Herder nu voia decît să intuiască și să explice cum ia naștere creația poetică, nu să învețe cum să se creeze. Firește, prin conținut, estetica lui Goethe și a lui Schiller se afla pe o treaptă superioară : această estetică asimilase ideile herderiene și se putea bizui pe Lessing, adică pe Aristotel interpretat de Lessing, stabilind norme nu numai constatative, ci și de urmat, fără limitările raționaliste ale lui Lessing, în pri-

mul rînd fără a separa învățătura de scopul moral final al creației poetice.

Estetica lui Goethe nu pornea ca aceea a lui Lessing de la cel ce receptează opera de artă, ci, ca estetica istorică a lui Herder, de la cel ce o creează, așadar nu pornea de la scopuri, ci de la motive și efecte ; dar, fiind el însuși creator, nu doar un exeget ca Herder, Goethe nu putea fi satisfăcut de simpla analiză a efectelor poetice, de simpla dorință de a ști de ce grecii obțineau cutare efecte, iar britanicii altele : după ce procesul de formare din Italia îl angajase în această direcție, după ce în genere începuse să reflecteze, trebuia, în folosul propriei sale producții, să se lămurească totodată și care mijloace și efecte îi erau posibile și îngăduite, conform cunoștințelor sale asupra naturii și corespunzător firii lui, ce putea și ce-i era îngăduit să realizeze, recunoscînd în greci modelele supreme ale oricărei expresii omenеști, și ca atare, și artistice, pe de-o parte, iar pe de alta, ținînd seama de persoana și de lumea lui modernă. Astfel, punîndu-și problema ce *poate* realiza artisticește omul modern, ca ființă modernă, cu alte materiale și moduri de simțire (ceea ce era o problemă istorică), Goethe se apropia de estetica lui Herder. Dimpotrivă, punîndu-și problema ce *trebuie* să realizeze artisticește *omul* modern ca *om* în genere (ceea ce era o întrebare dogmatică), se apropia de estetica normativă a lui Lessing : ca și pentru Lessing, grecii erau pentru Goethe nu doar un popor istoric între altele, ci poporul care a fixat canoane, reguli. Așadar, estetica lui Goethe a reunit estetica istorică relativă a lui Herder cu aceea normativă a lui Lessing. Și aici, firește, teoria lui n-a rezultat dintr-un impuls absolut spre cunoașterea evoluției istorice a creației poetice

și spre înțelegerea modului cum stau lucrurile în genere cu estetica, ci din necesitățile poetice ale artei sale.

Pentru el personal, problema artei se punea oarecum astfel : în ce măsură un om modern îi poate egala ca artist pe greci, adică pe acești oameni de o valoare absolută, dătători de canoane, clasici ? Ce mijloace posedă sufletul modern, pentru a obține eficiența clasică ? Cum poate orînduirea idilică burgheză, fărîmitată din punct de vedere social, insul reflexiv, sensibil să producă o creație epică sau o dramă care să exprime sau să înfățișeze esența umană ca Homer ori Sofocle ? Mai sînt posibile în lumea modernă genurile fundamentale clasice care reprezintă forme de expresie pentru ceea ce e general omenesc ? Acesta era modul foarte *personal* al lui Goethe de a-și pune problemele, la care nu-i puteau da soluții satisfăcătoare nici Herder, cu orientarea sa esențialmente istorică, nici Lessing, esențialmente logic și normativ, cu gîndirea lui fundamental morală. Căci Herder răspundea într-adevăr la întrebarea cum au exprimat grecii esența umană, nu însă cum au rămas ei și pentru noi dătători de canoane și clasici, iar Lessing răspundea, desigur, la întrebarea de ce sînt grecii dătători de canoane și de ce Aristotel, just înțeles, are dreptate, dar nu răspundea cum poate omul specific modern să atingă aceste canoane.

După întoarcerea din Italia, Goethe s-a văzut pus și pe planul cerințelor estetice în fața aceleiași dileme care-i amăra viața exterioară în această vreme. Străduindu-se din răspuțeri, prin practică și cercetare, prin instinct și voință, își însușise ținuta și felul de a gîndi grec, adică își epurase natura înnăscută, viguroasă și telurică, de ceața și norii sensibilității sale nordice, datorite originii și

mediului. Sprijinise în el victoria clasicismului sudic împotriva factorului modern nordic, își desăvîrșise aptitudinile după părerea lui general umane, pentru care grecii rămîneau simbolul suprem, înfrîngînd rezistența fragmentărilor, confuziilor și limitărilor moderne. Dar, obținînd acest succes personal, se afla cu atît mai însingurat față de mediul său, intrînd abia acum cu adevărat în conflict cu contemporanii lui sentimentali, neclasici din totdeauna. Cu cît mai deplin realizase el însuși armonia, cu atît mai discordante erau relațiile sale cu lumea înconjurătoare : această experiență amară i-a dominat primii ani de după întoarcerea din Italia. Lupta din el însuși căreia îi făcuse față cu succes, discordia dintre cele două suflete pe care o aplanase într-un mod fericit în Italia, continua acum în afară, adică îl apăsă ca o rezistență pasivă venită din partea lumii obtuze, în care nu-și putea fonda imperiul său clasic și de care, ca om sociabil și obiectiv, nu se putea totuși dispensa. Această lume era pentru el un conținut împovărător și totodată un material indispensabil.

Eforturile lui Goethe referitoare la un gust purificat, cele două laturi ale esteticii sale clasiciste trebuie înțelese în lumina acestei poziții între eleanism și public : sub aspect pozitiv, stabilirea a ceea ce este corespunzător artei în sens grecesc ; sub aspect negativ, respingerea a ceea ce este modern în sens rău. Clasicismul său și cultul grecilor, așa cum se exprimă în corespondența cu Schiller, în special efortul de a deduce din Homer legile eposului (eposul era pentru el genul obiectiv ca atare, adică suprasubiectiv, nesentimental) nu sînt teorie abstractă, ci expresia propriei lui naturi sublimată în noțiuni și reguli. Voind să exprime teoretic ceea ce simțea și solicita după întoarcerea din Italia,

spusele sale trebuiau să devină un program clasicist. Iar această expresie a exigențelor sale privitoare la artă și la gust nu putea fi, totodată, decît un protest împotriva gustului și, mai ales, a nivelului literar și a meșteșugului contemporanilor săi. Transformarea creatorului genial cu imperioase porniri sentimentale într-un organizator conștient, cunoscător al forțelor artistice și al legilor artei, a fost o trăire pur personală, de neînțeles numai-decît pentru nici un alt german. Practica literară era pe atunci o activitate empirică a unor inși mai mult sau mai puțin dotați, ale căror succese se datorau unei întîmplări fericite ; teoria și critica erau fie probleme de gust, fie raționalism cu ascunse gînduri didactic—morale, dacă nu chiar cu idei didactice preconcepute. Numai Kant dăduse o delimitare a domeniului artei, independentă atît de morală și de sentimentalitate, cît și de istorism, dar precizările sale puteau deveni aplicabile și eficiente abia după ce le-ar fi dezvoltat un spirit productiv și înzestrat, totodată, de la natură cu aptitudini teoretice filozofice. Așadar, în întreaga practică domina un arbitrar mai mult sau mai puțin fericit, iar teoria se afla în mîna unor nepoeți, a unor literați sau filozofi, în orice caz a unor oameni pentru care simțurile erau o chestiune secundară. Lipsa un indicator de nivel, un ansamblu de reguli precise pentru orientarea gustului, o convenție a gustului, asupra căreia să te poți înțelege din capul locului, o unitate de măsură pentru practică și un simbol pentru teorie. Goethe a fost singurul spirit creator, senzorial în sensul cel mai înalt și în același timp singurul spirit filozofic în sensul cel mai înalt, care a putut să-și precizeze pe la 1790, cel puțin pentru uz personal, principii general valabile în arta poetică, depășind dibuielile pur empi-

rice : nu deducînd apriori legi ale artei, ci recunoscînd și exprimînd propria-i natură, ca pe un factor legitim din marea natură, un factor legitim pe care grecii îl realizaseră ca artă. Goethe a fost singurul care a putut cuteza să lucreze conform unor legi, fără a cădea în raționalism steril, deoarece regulile sale erau doar niște nevoi generalizate ale geniului său creator și totodată supus legilor. De asemenea, el a fost singurul care, chiar urmînd doar propria-i natură, n-a căzut în simplu empirism, a fost singurul poet german care a statornicit legi prin activitatea lui personală, o unitate încă nemaiaținută de individualitate și normare, nu numai o mare personalitate, ci, după expresia lui Nietzsche, „o cultură“, un nivel, o lege prin simpla sa existență, pe scurt, un model. Dacă era cineva chemat să dea legi estetice, acela nu putea fi decît el, menținîndu-se totodată, pe plan spiritual și senzorial, într-un cadru individual.

Într-adevăr, la o acțiune eficientă orientată spre exterior, la o politică sau pedagogie literară Goethe s-ar fi putut greu gîndi. Eforturile sale teoretice erau destinate în primul rînd să ducă la propria-i clarificare și să-i ușureze creația. A-i corecta și a-i converti pe oamenii aflați la alt nivel nu era preocuparea lui și, dacă a încercat totuși s-o facă, scopul pe care l-a urmărit a fost acela de a-și asigura aerul strict necesar respirației și spațiul de afirmare. Astfel, mai întîi a făcut, cu un succes îndoielnic, proba de a-i atrage pe prietenii săi din Weimar. Ca să acționeze propriu-zis pedagogic-teoretic asupra unui public pe care nu-l cunoștea și pe care, mai ales, nu-l vedea, era ceva necorespunzător naturii sale senzoriale. Grija lui principală rămînea mereu aceea de a se forma pe sine, iar pentru că exprimarea și descrierea propriului eu

făceau și ele parte din autoformare, poetul a intrat în conflict cu opinia publică. Nici o forță viguroasă nu rămîne singură : vrînd-nevrînd, ea acționează asupra unor cercuri mai largi. Totuși, firește, Goethe era întotdeauna împins spre teoretizare de lipsurile resimțite în el însuși sau în afară, mai mult decît de sentimentul bogăției sale de idei sau de acela al capacității sale ; a teoretizat și chiar a polemizat în măsura cea mai mare acolo unde a aflat cea mai categorică opoziție : în știință.

TEATRU

Cu toate acestea, după întoarcerea din Italia, Goethe ar fi cercetat și adunat material, ar fi scris puțină literatură în tăcere, aproape mîhnit și închis în el, dacă trei factori nu l-ar fi determinat a se manifesta tocmai împotriva opiniei publice germane : funcția sa oficială de conducător al teatrului, efectele revoluției franceze și cunoștința cu Schiller. Primii doi factori au acționat ca o constrîngere exterioară, cunoștința cu Schiller, ca o necesitate interioară, imperativă. La teatru, poetul nu putea să-și îndeplinească nici obligația cea mai elementară, nu putea realiza ceva măcar pe jumătate vrednic de el, dacă nu obținea mai întîi un anumit nivel, adică dacă nu educa actorii și publicul. sau. mai curînd, nu-i crea. În lumea de-atunci a teatrului, mai mult decît oriunde altundeva, domneau un empirism de cîrpaci, rutina afaceristă și dezordinea, în cel mai bun caz un rafinament pretențios, pe scurt, tot lucruri pe care Goethe le putea suporta cel mai puțin. Dar, de vreme ce luase

asupra sa sarcina de a fonda un teatru german pe principiile culturii și ale artei, de vreme ce acceptase această „misiune teatrală“, indiferent dacă dăduse urmare unei necesități, unei credințe sau unei însărcinări, însemna că se terminase pentru el, chiar și în domeniul său cel mai restrâns, creația literară, cu izolarea individualistă și cu „pribegiile nocturne“ pe plaiurile gândirii și ale creației : căci teatrul presupune prezența nemijlocită a unui public de un nivel egal, iar un public pentru teatrul lui Goethe abia trebuia format, astfel că era necesară o teorie a teatrului și a dramei nu numai pentru clarificarea personală a lui Goethe, ci și pentru clarificarea lumii dinafară, pentru purificarea gustului, o luptă împotriva rezistenței acestei lumi obtuze.

Elementul nou față de experimentele dinaintea călătoriei în Italia, care apare în strădaniile de-acum ale lui Goethe privitoare la teatru, constă în dorința lui de a educa pentru scenă un popor, mai bine spus o „națiune“, în vreme ce mai înainte, ca *maître de plaisir*, furnizase, pornind de la scenă, improvizații geniale destinate unui cerc de curteni și de oameni din societatea aleasă. Nici în această privință, Goethe nu mai putea coborî de la înălțimea recunoscută și câștigată pentru el însuși. Poetul nu putea nici trăi, nici lucra în afara atmosferei sale culturale și artistice, iar acomodarea empirică nu mai intra în posibilitățile sale după Italia : trebuia așadar sau să rămână la nivelul său, sau să renunțe. A încercat deci să ridice teatrul la nivelul său. Nu trebuie să credem însă că el a căutat drumul teatrului, pentru a găsi o mai mare rezonanță, un public mai larg : nu, el a căutat un public, pentru a putea administra corespunzător stimei de sine teatrul care-i fusese

Încredințat în acest moment al vieții, sau pe care avea să-l verifice ca o experiență și o formă de expresie literară în sensul voinței sale de universalitate. *Schiller* avea nevoie de scenă ca de o tribună pentru retorica lui viguroasă destinată unui public ; pentru Goethe, scena era un mijloc menit să slujească activității sale multilaterale și desăvârșirii lui. Goethe a ajuns de la scenă la public, *Schiller* s-a orientat spre scenă de dragul publicului. Pentru amândoi, scena și publicul n-au existat ca două date concomitente, ca pentru dramaturgul veritabil, amândoi au căutat să creeze abia mai târziu o dramă națională, adică unitatea dintre scenă și popor, corespunzător nevoilor lor individuale. Goethe pentru a se forma, *Schiller*, pentru a-și exercita înfrîurirea.

REVOLUȚIA

Datorită poziției sale schimbate față de lume, Goethe a fost determinat astfel să teoretizeze în general ; datorită unei însărcinări speciale a fost determinat să teoretizeze în domeniul practicii pedagogice. O altă controversă între Goethe și opinia publică a fost impusă de revoluția franceză. De ce l-a determinat acest eveniment să iasă din indiferența lui politică și, chiar dacă nu l-a făcut să ia o atitudine de partizan, ca să nu mai vorbim de aderența directă la o partidă sau alta, să includă în genere fenomene politice în sfera atenției, ba chiar a creației sale ? Revoluția franceză a fost cel dintâi eveniment politic din viața lui Goethe, care și-a vădit imediat influența asupra întregii stări a

culturii și a societății, cel dintîi eveniment din cadrul istoriei universale resimțit intens, ce-a transformat atmosfera spirituală și morală în care respira Goethe și a zguduit terenul pe care umbla, pe care semăna și recolta : pe scurt, primul eveniment istoric universal care-l interesa îndeaproape pe el și sfera sa de acțiune. În comparație cu revoluția franceză, pînă și războiul de șapte ani fusese un fenomen pur politic și diplomatic care atinsese numai superficial cultura și formarea, iar răstimpul dintre războiul de șapte ani și revoluția franceză fusese, în ciuda cîtorva fulgerări și a agitației neli-niștitoare a lui Iosif al II-lea, o epocă de calm politic, cel puțin pentru Europa.¹

Goethe se obișnuise să accepte statul și societatea rococoului aflat în declin ca pe niște date de la sine înțelese și de nezdruccinat pentru tot timpul vieții sale, încadrînd și această sferă de fenomene, cu însușirile și efectele ei tipice și individuale, în imaginea de ansamblu a lumii, pe care și-o făurise. Romanul *Wilhelm Meister* este, între altele, și monumentul acestor stări de lucruri, cel puțin așa cum se manifestă ele în existența germană, iar *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* nici n-ar fi putut fi concepuți dacă Goethe n-ar fi resimțit aceste stări de lucruri ca legitime și durabile. Căci, în *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, Goethe n-a intenționat să dea un roman istoric despre o anumită epocă, ci mai curînd să înfățișeze printr-un roman de formare evoluția unei anumite umani-

¹ Cel mai de seamă eveniment dintre încheierea războiului de șapte ani (1763) și revoluția franceză se situează departe de Europa : războiul pentru independență purtat de coloniile engleze din America de Nord, început în 1775 și încheiat în 1783 prin recunoașterea de către Anglia a Statelor Unite ale Americii proclamate din 1776.

tăți în împrejurări sociale tipice. Poate că scăderea prospețimii nemijlocite a atmosferei și sporirea generalității alegorice din cărțile de mai târziu ale *Anilor de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* și din întregul roman *Anii de drumetrie ai lui Wilhelm Meister*, în comparație cu primele cărți, preluate din prima versiune a lui *Wilhelm Meister*, așadar de dinainte de revoluția franceză, se datoresc asfințitului acestei societăți sau, cel puțin transformării ei : primele cărți sînt hrănite de actualitate și de atmosfera respectivei societăți, această societate mai avea încă pe atunci o valabilitate umană deplină ; cărțile ulterioare și *Anii de drumetrie ai lui Wilhelm Meister* au fost scrise într-o perioadă cînd societatea existentă intrase în disoluție și făcea loc unei noi orînduiri a lucrurilor — către care, de altfel, *Anii de drumetrie ai lui Wilhelm Meister* și deschid o perspectivă. În privința celor două opere se observă că una e gîndită din actualitate pentru actualitate, iar cealaltă din trecut pentru viitor.

Revoluția, prevestită pentru Goethe amenințător încă de afacerea colierului, cu prilejul căreia monarhia apăruse compromisă pînă la devalorizare, dăduse peste cap o stratificare și ierarhizare socială, pe care Goethe o considera dacă nu impusă de legile naturii, în orice caz necesară culturalicește. Chiar dacă efectele practice ale zguduirii nu deveniseră imediat sensibile și în Germania, totuși în lume apăruse o mentalitate și cerințe cu totul noi, o atmosferă nouă, un alt ritm. Înainte de toate, însă, consecința fusese aceasta : stări de lucruri recunoscute, dacă nu ca o necesitate, oricum ca o realitate deveniseră pentru Goethe problematice, astfel că poetul, ca om și ca gînditor, se vedea obligat să decidă cum să li se încadreze și cum să le folo-

sească, rostind un *da* sau un *nu*, ori fixîndu-și atitudine după caz.

Nu trebuie să se înțeleagă că Goethe era conservator în înțelesul curent al cuvîntului, adică prizonier al unei concepții statale și culturale tradiționale, pe care s-o ia ca absolută, văzînd în societate, așa cum o găsisse, ceva valabil în sine, etern, imuabil — în sensul acesta a și fost interpretată opoziția lui față de revoluție. Nu, cum toate stările de lucruri statale și sociale se sprijină pe o viață stabilă, iar orice activitate creatoare pe o viață nouă și aflată în continuă transformare, nici un geniu nu poate fi un om de partid, sau chiar un patriot în sensul funcționarului sau al burghezului : Goethe nu era nici el așa ceva, iar dacă mai târziu a recunoscut societatea, a făcut aceasta din liberă voință, nu ca un spirit captiv — pentru că societatea nu-i stingherea autonomia, nu pentru că ar fi fost lipsit de autonomie față de ea. În anii tinereții purtase și el lupte împotriva societății, de care nu e scutit nici un om creator, dar le purtase în felul său, ca un ins liber împotriva prejudecăților și convențiilor limitate ale societății, ca geniu împotriva nivelului public, nu ca reprezentant al unei păтури sociale sau al unui partid împotriva unor orînduiri statornicite de alt partid sau de un guvern. Goethe n-a luptat niciodată pentru principii a căror origine sau întrupare nu se afla în el însuși. Acum însă, o dată cu revoluția, se ridică dintr-o dată și pretutindeni problema poziției individului, oricine ar fi fost, față de marile principii abstracte : libertate, egalitate, fraternitate, trebuia să te decizi pentru democrație sau aristocrație. Goethe și-a dat seama numaidecît că aceste noi probleme aveau în centru doar partidele, nu insul, statalitatea, nu umanitatea, dar că, în agitația

generală din jurul acestor probleme pentru el secundare, exista pericolul de a fi neglijată chestiunea pe care o socotea a fi cea mai importantă și cea mai demnă ce se punea oamenilor : „cultură sau barbarie“ — ceea ce se tălmăcește prin : umanitate aflată în bună rînduială și dezvoltîndu-se liber, sau agitație haotică, tulbure și mărginită.

Cu aceasta, poziția sa față de revoluție era fixată : în mijlocul vîrtejului politic general, al ciocnirilor pentru idealuri abstracte, pentru niște principii de partid și pentru niște complexe de interes, el avea îndatorirea să apere realitatea periclitată a umanității frumoase și armonice, să ridice vocea lui energică în favoarea formării omului ca persoană împotriva acțiunii statale și de partid lipsite de orice limită.

*În aceste zile tulburi, franțuzismul înăbușă,
Precum cîndva luteranismul, cultura liniștită.*

Din acest unghi de vedere a privit Goethe cu ostilitate revoluția, iar revoluția l-a privit pe el cu ostilitate : poetul n-a atacat revoluția pe baza unor principii *apriorice*, din motive politice de partid, de exemplu ca un conservator vrăjmaș al democrației ei. Oricît i-ar fi fost de dezagreabile în sine asemenea sloganuri exaltate și abstracte ca libertatea, egalitatea, fraternitatea, ele nu l-ar fi întăritat prea mult. De o indignare *morală* provocată de eventuala injustiție a executării monarhilor sau de cruzimea iacobinilor nu era vorba la el : Goethe n-a combătut *justețea* și chiar necesitatea, în anumite privințe, a răsturnărilor politice, chiar dacă lucrurile se vor fi petrecut și ceva mai sîngeros, atitudine care l-a deosebit, de pildă, de Klopstock și de alții, care au salutat cu entuziasm principiul revoluției, pentru a fi mai apoi

indignați, îndată ce acest principiu a fost luat în serios, iar ceea ce strălucea atît de frumos, ca ideal, din nori a fost transformat în realitate. Nici libertatea abstractă, nici umanitatea abstractă nu-l puneau pe Goethe în mișcare. El n-a fost deloc nici legitimist ca vrăjmașii principali ai revoluției : opinia sa era că răspunderea revoluțiilor o poartă guvernele, regii, nu popoarele, de aceea n-a vărsat lacrimi de dragul regilor alungați sau decapitați :

*De ce e astfel alungat
Cu mătura un rege, oare ?
Ca regii de s-ar fi purtat,
Nevătămat ar sta oricare.*

Goethe n-a fost un adversar principal al revoluției : i s-a arătat ostil, atunci cînd i-a tulburat sferele formării. Nu-i repugna cutare sau cutare principiu al revoluției, ci faptul că din cauza unor pure principii revoluționare omul, realitatea cea mai adevărată și cea mai profundă pentru Goethe, nu-și mai putea rosti cuvîntul și nu mai putea să-și formeze personalitatea. În primul rînd, revoluția a reprezentat pentru el un asemenea pericol extrem ridicat în calea formării omului.

Formele și consecințele revoluției îi repugnau mai mult decît conținuturile ei, care-i erau indiferente. Goethe s-a ridicat împotriva revoluției — la fel ca Erasmi împotriva sfezii monahale retrograde și gălăgioase din timpul Reformei — ca personalitate împotriva masei, ca om împotriva principiilor, ca ființă înzestrată cu spirit de ordine împotriva anarhiei, nu ca aristocrat împotriva democrației, nu ca legitimist. Și chiar și aceasta Goethe a făcut-o numai *se defendendo*¹ : a fi pen-

¹ Ca să se apere (lat.).

tru sau contra revoluției devenise și în Germania o deviză, de la care nu se putea sustrage aproape nimeni ; pînă și indiferentul Wieland devenise din cauza ei un politician și, chiar dacă nu și un profet, în orice caz o călăuză.

Goethe nu s-a afiliat nici unuia dintre partidele existente, ci s-a situat deasupra lor, a prelucrat în liniște impresiile produse de eveniment și s-a exprimat pe cît cu putință prin distanțarea conferită de creație, prin reflectare și în simboluri, nu prin vreun manifest sau program. Prima lui grijă a fost să nu se lase copleșit, vrînd ca în mijlocul tumultului de păreri și cuvinte să vadă care sînt realitățile umane și obiective ale evenimentului. A doua grijă a fost, firește, aceea de a nu lăsa să fie copleșiți alții, de care avea nevoie ca de un mediu înconjurător și ca de un public, și, în măsura în care stătea în puterile lui, de a le împărtăși ceva din certitudinile sale cu privire la mișcarea cu caracter universal. Delimitîndu-și poziția, el nu acționa pentru sine, ci pentru toți cei care nu voiau să-și piardă libertatea spirituală, aderînd la o partidă. *Atitudinea* sa față de revoluție e mai importantă decît *opinia* sa : el s-a ferit să devină apărătorul fără rezerve al stărilor de lucruri existente sau slăvitorul fără rezerve al noii dimineți a omenirii, rămînînd între partide apărătorul culturii și al umanității bazate pe libertatea personalității.

Controversa lui Goethe cu revoluția s-a desfășurat în trei stadii, sau la trei distanțe. Primul stadiu a constatat în *criticarea* simptomelor ei comice sau supărătoare, a efectelor îndepărtate sau secundare pe tărîmul german, pe care le-a parat pe un ton glumeț, batjocorînd măruntele caricaturi ale spiritului revoluționar, în comediile Ge-

neralul burghezilor și Răzvrățiții, pe un ton serios, analizînd fundamentele sufletești și consecințele morale ale spiritului revoluționar, în *Convorbirile emigranților germani* și în cîteva epigrame. Al doilea stadiu constă în descrierea literară a *impresiei* făcute de revoluție, ca o zguduire a omeni-
nirii și a germanilor, în *Hermann și Dorothea*. Și aici, prevenirea și avertismentul adresat ger-
manilor fac corp comun cu povestirea, sînt impli-
cate în povestire :

*Germanul nu poate nicicum mișcării grozave
Apă la moară să-i dea, sau șovăielnic să fie.*

Goethe accentua tocmai acest lucru, anume că circumstanțele din Germania și din Franța nu erau aceleași, iar transmiterea simptomelor pe alt corp ar fi o absurditate : simțul său pentru uni-
citatea fenomenelor dezvoltate organic era prea viu, pentru a încerca să vindece corpul german cu leacuri franțuzești. Din această cauză, defen-
siva sa accentua de predilecție aspectul comic al franțuzomaniei germane, iar literatura lui, as-
pectul *primejdios* al unei influențe străine pu-
ternice.

Al treilea stadiu constă în încercarea de a sinte-
tiza într-o privire de ansamblu *conținutul* și mo-
tivele revoluției, într-un mare simbol tipizant, de
a zugrăvi imaginea integrală a revoluției, ca un
fenomen istoric primar, pentru ca astfel să se eli-
bereze de apăsarea ei, precum în *Fiica naturală*.
În această scriere, Goethe tipizează acele elemente
ale naturii omenești în genere, din care poate de-
curge un astfel de eveniment : diversele straturi
de interese, dorințele, slăbiciunile, tăria lor. De-
sigur, scriind această operă, Goethe a procedat
atît de schematic, a filtrat atît de temeinic din ca-

ractere și destine tot ceea ce era întâmplător pe plan istoric, încît n-a mai rămas mare lucru din revoluția franceză, care a constituit totuși conținutul și stimulul operei. Motivul material i l-a oferit o scriere memorialistică franceză din 1798, fapt care poartă și vina că cea mai uriașă zguduire din istorie a maselor apare aici doar în măsura în care e atins de ea un destin aristocratic individual. Totuși, în ceea ce privește relațiile din acest stadiu ale lui Goethe cu revoluția, ceea ce-l interesa consta tocmai nu în conținutul ei istoric special, ci în cel omenesc general, iar pe acesta el (care încă în *Egmont* înfățișase istoria doar în măsura în care determină destine individuale) putea să-l descrie abia acum cu succes, arătînd efectul evenimentului asupra oamenilor, nu asupra omenirii și a popoarelor, punînd în lumină motivarea lui ca existînd în natura omenească, nu în istorie, așadar, corespunzător modului său de a gândi, în necesitate, nu în fapte întâmplătoare.

Cele trei stadii ale relațiilor dintre Goethe și revoluție indică, în măsura în care poetul cîștigă în distanță față de ea, un spor de justete, sau, cel puțin, dorința de justete. Goethe considera că își manifestă această dorință de a fi drept, interpretînd din ce în ce mai mult aspectul istoric ocazional al revoluției ca fiind ceva legitim omului, adică naturii, pătrunzînd de la aspectele ei exterioare pînă la motivele ei, de la simptomele ei politice pînă la sensul și conținutul ei omenesc. El intenționa să dezbrace din ce în ce mai mult revoluția de veșmîntul ei politic istoric, de zbuciumul actual și să-i dezvăluie conținutul uman dat de natură și etern. În comediile politice scriitorul a vrut să-i înfățișeze simptomele secundare exterioare, în *Convorbirile emigranților germani*, ur-

mărite practice asupra diverșilor ei reprezentanți ; în *Hermann și Dorothea*, revoluția apare ca expresie a unei mentalități omenești, ca efect al unei înrîuriri spirituale asupra unor suflete receptive în genere : entuziasm și teamă. *Fiica naturală* urma să nu mai prezinte simptome, concepții și înrîuriri, ci cauzele, esența și conținutul procesului revoluționar însuși. Firește, prima bucată realizată și reprezentată din proiectata trilogie este doar o treaptă preliminară, abia schițele pentru partea a doua îngăduie ca acest scop să reiasă cu claritate. Tocmai acolo unde Goethe pătrunde cel mai adînc sensul revoluției, poporul și masa apar mai ales doar ca o sumă de factori omenești, individuali, iar acolo unde intenționează să înfățișeze și să rezolve însăși problema *revoluției*, prima datorie ce-i incumbă, pentru a respecta adevărul și claritatea, constă în obligația de a detașa vădit din vîrtejul și mișcarea maselor factorii omenești individuali, din a căror însumare și multiplicare, din ale căror interese comune și contradictorii, din ale căror însușiri colective și personale rezultă, sau, mai bine spus, în care rezidă orice mișcare de mase. Această atitudine determină bazele și construcția dramei *Fiica naturală*.

Pe această a treia treaptă a distanței spirituale, Goethe a evocat revoluția franceză, spre paguba dramei sale, abia în vremea cînd, datorită influenței lui Schiller, se îndepărtase cel mai mult de orice relație spontană cu materialul, cînd teoria genurilor, aplicarea conștientă a cunoștințelor artistice în creație, travaliul paradigmatic deveniseră pentru el o necesitate. *Fiica naturală* este drama sa teoretică, așa cum *Ahiliada* este epopeea sa teoretică. Ceea ce l-a determinat să scrie piesa e o atitudine absolut intelectuală și pedagogică

față de revoluție ; poetul a realizat lucrarea pornind de la premise total teoretice și de la plăcerea paradigmatică de a da o dramă artistică, dar toate acestea sînt condiții puțin favorabile pentru obținerea unei opere vii, a unei creații originale, a transpunerii nemijlocite în imagini a vieții — și, de fapt, *Fiica naturală* e un produs artificial sub toate aspectele care-i stăteau la inimă lui Goethe, lucru ce nu poate fi negat din spirit de contradicție față de aprecierea celor mulți și din rafinament. Forța și mișcările marelui eveniment pe care a vrut să-l simbolizeze, reprezentanții tipici ai stărilor revoluționare, circumstanțele, victimele au rămas scheme abstracte, la care nici un gest, ca să nu mai vorbim de vreun personaj, nu țîșnește imperios din suflet, niște scheme palide și goale ca gravurile în oțel de pe vremea aceea, care au cîteodată o grație nedefinită, ca joc de linii, dar nici o greutate și nici un caracter. Prin dematerializare — care poate avea totuși o valoare estetică, dar numai ca animare și spiritualizare pozitivă involuntară, nu ca eliminare, sterilizare și tipizare negativă conștientă — Goethe a ajuns aici, și anume din cauza greșitei înțelegeri a *teoriei* dramei grecești, pînă la capătul extrem al drumului pe care-l începuse cu *Ifigenia în Taurida* pornind de la o nouă *tensiune de forțe*, de la un mod de a *simți* și de a *vedea*.

Viziunea sintetică mitică și ritualul de cult, care conferă dramei grecești simplitatea ei calmă și care l-au ispitit pe Goethe ca model, nu au nimic a face cu regulile artistice și stilistice extrase ulterior din ele și aflate la baza experimentelor făcute de clasicii noștri, de Schiller în *Logodnica din Messina*, de Goethe în *Fiica naturală*. Chiar și cea mai justă teorie nu poate produce ca atare

artă, ea devine falsă, adică sterilă, în clipa cînd trece din domeniul studiului în acela al creației. *Ifigenia în Taurida* și *Torquato Tasso* își datorează puritatea și trăinicia antică nu imitării teoretice a canoanelor antice, ci substanței, concentrării sau harului tragic al *vieții* de-atunci a poetului, o stare de spirit care s-a sublimat, firește, cu anii într-o concepție și în cele din urmă într-o teorie, iar pentru această teorie derivată dintr-o stare de spirit vitală tragediile grecești s-au impus din nou ca modele. Căci nici o teorie nu l-a solicitat pe Goethe dinafară, dar fiecare teorie rezultată pentru el din viață avea tendința de a produce din nou viață, adică plăsmuire ; pe această cale, de la o stare de spirit vitală tragică (din care s-au născut *Ifigenia în Taurida* și *Torquato Tasso*, cele două drame ale renunțării), prin teoria despre drama de stil, tipică, dematerializată, pură, el a ajuns la aplicarea acestei teorii în *Fiica naturală*.

Ceea ce mai există totuși ca viață autentică în această operă nu provine nici din materialul total secătuit de realitate prin teorie, pe care Goethe l-a folosit pentru această experiență stilistică în genul dramei, nici din dozarea mijloacelor artistice de ordin arhitectonic și lingvistic, cu ajutorul cărora a stilizat și sterilizat revoluția franceză, ca să obțină o țesătură spirituală decorativă, o iluzie motivată logic, ci din resturile stării de spirit ce l-a inspirat cînd a scris *Ifigenia în Taurida* și ale tragismului lui *Torquato Tasso*, resturi care n-au putut fi sufocate de materialul eterogen și sublimate pînă la dispariție prin mijloacele teoretice. Artificiala plăsmuire capătă un suflu de creație originară nu datorită acțiunii sau personajelor, ci cîtorva ecouri ale sentimentului de renunțare și de jertfă, care mai curînd vibrează în

accentele lirice decît sînt întrupate în conflictele sau comportamentele dramatice ; fiind un final suprastilizat sub aspect tehnic al seriei *Ifigenia în Taurida* — *Torquato Tasso*, *Fiica naturală* reprezintă totodată epuizarea și stingerea tragismului care trăiește acolo deplin și dens, care ajunge acolo realmente pînă în construcția dramatică, rămînînd aici aninat, oarecum împotriva voinței poetului, doar în pasajele lirice-dialectice. Căci stilul, construcția și dramatismul *Ifigeniei în Taurida* și ale lui *Torquato Tasso* provin din conflictul tragic al jertfirii, iar personajele sînt întruchipări concentrate ale forțelor sufletești goetheene angajate în luptă ; acestor personaje nu li s-a răpit nimic din energia dramatică nici prin utilizarea coercitivă a unui material care să nu fi existat apriori o dată cu conflictul fundamental, un material care să nu fi crescut din acest conflict și să nu i se fi potrivit, nici prin experimente stilistice teoretice.

Fiica naturală a fost concepută inițial nu ca o dramă despre renunțare, ci ca o dramă despre revoluție, aducînd astfel cu sine o amplă masă de material străin ; pe deasupra, această masă de material mai trebuia să fie tipizată, stilizată, dematerializată corespunzător unei intenții artistice clasicizante. Nici materialul, nici teoria nu au răzbătut pînă în acele adîncimi de suflet ale lui Goethe, din care iau ființă acțiunea dramatică și creația vie ; scriind piesa, pentru poet s-a ivit aici-colo posibilitatea de a exprima și de a turna ceva din stările sale de spirit reale, trăite — stări de spirit din cuprinsul anilor de jertfă, devenite drame de sine stătătoare în *Ifigenia în Taurida* și *Torquato Tasso*. Eroii înseși provin de altundeva decît din acest conținut de viață, ei nu sînt simboluri

dramatice ale renunțării poetului, ca *Ifigenia* și *Tasso*, ci, eventual, purtători de cuvânt ai suferințelor care în *Ifigenia în Taurida* și în *Torquato Tasso* deveniseră simboluri ; totodată, chiar în primul rînd, sînt tipuri alegorice ale forțelor și conflictelor puse în mișcare de revoluția franceză.

Chiar dacă, datorită exprimării pure a nobilei renunțări și a sublimei reculegeri, nu putem citi fără emoție unele scene din *Fîica naturală*, totuși trebuie să spunem că piesa nu cuprinde în privința aceasta nimic care să nu fie cunoscut, și încă într-un mod mai firesc, din *Ifigenia în Taurida* și din *Torquato Tasso*. Ca imagine a revoluției franceze, piesa nu ne poate satisface, astfel că opera aceasta rămîne pentru noi vrednică de stimă ca o încercare a marelui bărbat de a vedea în felul său, în dimensiuni mari, importantul eveniment străin, fără forța sugestivă captivantă a viziunilor și a imaginilor sale pline de viață și de firesc, și ca un final al unei serii de confesiuni, în al cărei ultim și cel mai neconsistent vlăstar mai dăinuie ceva din farmecul poetic de la începutul ei.

SCHILLER

Am analizat experiențele care, după călătoria în Italia, l-au constrîns pe Goethe, sau i-au dat prilejul ca, dincolo de creația naivă și de autoformarea conștientă, să teoretizeze, să critice și să intre în conflict cu aspectele actualității : știința, teatrul și politica trebuiau vrînd-nevrînd să-l ademenească din domeniul producției și al contem-

plației pure, aducînd în modul său de a lucra o trăsătură pedagogică, activă, critică, străină pentru el mai înainte (opозиția față de societate a tînărului din perioada de „Furtună și avînt“, recenziiile din *Buletinele savante din Frankfurt* și din *Foile despre firea și arta germană* sînt mai mult izbucniri ale unui temperament abia eliberat, răzbătînd la larg, decît căi pedagogice și critice spre un țel anumit ; ele au slujit libertatea lui Goethe fără a viza formarea sau instruirea unui public). Noile prilejuri ce l-au îndrumat spre creația critică, criticistă, chiar propagandistică au fost consolidate, reunite și adîncite datorită legăturii de prietenie cu Schiller.

Schiller a reprezentat pentru Goethe o înlesnire și o reînnoire a vieții sale însingurate pînă la morcăneală, a devenit pentru el omul ce i-a redeșteptat plăcerea muncii poetice, singurul tovarăș spiritual de-o seamă și coregent, datorită a două calități : inteligența sa poetică superioară, profundă și totodată instruită, apoi activitatea sa neobosită — două calități pe care le-am căuta zadar-nic reunite astfel la ceilalți mari contemporani, cel puțin la scriitorii epocii. Goethe avea nevoie tocmai de așa ceva ; de un om care să fie destul de poet, ca să se transpună în sufletul său ca poet, așadar un om identic cu el în esență, care să aibă un spirit larg și o cultură suficient de profundă, pentru ca nu numai să simtă împreună cu el, ci și să gîndească și să înțeleagă laolaltă cu dînsul, un om suficient de energic și de focos, pentru ca să-l țină într-o permanentă mișcare și stare trează, atunci cînd îl pîndea pericolul închistării și al încremenirii din cauza singurătății.

Goethe l-a cunoscut pe Schiller exact în acest moment critic, cînd și-a dat seama că-i va fi im-

posibil să-și pună în acțiune concepția și idealul cultural cristalizate în Italia, pentru a răspîndi în jurul său viața cea nouă ce-l hrănea și-l fertiliza la rîndu-i pe el însuși : acest bărbat aducea seriozitatea voinței creatoare, un nivel la care Goethe putea să se situeze fără a trebui să cedeze ceva, un caracter vrednic de încredere, o înțelegere față de voința și firea lui Goethe, nu dintr-un entuziasm fanatic, ci dintr-o pătrundere critică, nu dintr-un fel de a fi identic, ci opus, apoi o credință în popor, în public, în omenire și în viitor, așa cum Goethe și-o dorea fără a putea s-o aibă, dar care îl stimula și-l anima. Din fericire, Schiller nu venea din aceeași direcție ca Goethe, ci din cea opusă : el aducea o întregire, nu o amplificare sau o subliniere a existenței lui Goethe, fiind astfel pentru acesta o piatră de încercare și una de ascuțire. Faptul că un *adversar* l-a înțeles atît de bine ca Schiller, după cum reiese din marea scrisoare în care acesta face suma existenței goetheene, a trebuit să fie pentru Goethe ceva mai de preț decît adeziunea entuziastă a discipolilor și a admiratorilor de pînă atunci, ceva cu totul mai presus decît recunoașterea stupidă și obtuză arătată autorului celebru sau neînțelesei impresii făcute de personalitatea sa viguroasă — asemenea adulări nu-l duceau nici cu un pas mai departe în formarea și activitatea sa, ori în cunoașterea de sine. Era prea în vîrstă, ca să mai fie încîntat de jucăria celebrității, prea preocupat să înainteze neconținut, pentru ca, în lipsa unei tovărășii rezonabile, să nu piardă terenul de sub picioare și să nu eșueze într-o singurătate sterilă. Devenise prea pretențios, ca să se mulțumească cu încurajările și aprobările ocazionale ale unor prieteni binevoitori ca Wieland și Knebel, cu critica bine inten-

ționată sau acră a unor învățători rămași în urmă ca Herder ; totodată nu era încă îndestul de mulțumit de sine și ajuns pe culme, ca s-o poată scoate la capăt fără aprobări și dezaprobări. Prietenii cei vechi se situau pe un alt teren, pe care el nu se mai putea întoarce, iar pe înălțimea către care se îndrepta nu putea să-l aștepte nimeni : un tineret educat de el încă nu se arătase, deși era în formare. Putea să se aștepte la înțelegere doar în sectoarele înguste ale unor preocupări izolate, o înțelegere arătată mai curînd ideilor sale decît fondului din care proveneau ; putea să se aștepte mai curînd la ucenici decît la discipoli, la oameni care să-l ajute, nu să-l priceapă. A și acceptat cu recunoștință, dar resemnat prietenia unor asemenea oameni subalterni, însă vrednici de încredere : Heinrich Meyer și, mai tîrziu, Zelter. Îi prețuia și-i iubea, chiar îi supraaprecia, dar solitudinea lui sufletească ei nu i-o înlăturau. Mai mult ca oricînd se potrivea acum tînguirea :

Să sting în cioburi blînda-ți strălucire.

Va trebui să gust însingurat din fericire,

Printre cei ce i se aflau în preajmă, în afară de Herder, ducele, desigur singura natură înrudită cu el prin genialitate, avea prea puțin din specificul unui poet și în genere al unui entuziast, era prea prins în sfera propriilor sale îndatoriri pentru ca, după anii de înflorire a unei aprinse prietenii juvenile, să poată fi pentru el mai mult decît un protector binevoitor și plin de încredere. Herder însuși, primul geniu pe care-l întîlnise în viața sa, singurul care exercitase asupra întregii lui dezvoltări o înrîurire neuitată și mărturisită cu recunoștință, se oprișe-n loc pe trepte sufletești și de sentiment pe care Goethe le depășise de mult,

își dădea seama că rămăsese pe loc și că fusese depășit, dar, în inima lui orgolioasă și neostoită, nu voia să admită cu seninătate calmă faptul acesta, așa că însoțea continua propășire a lui Goethe cu o critică împletită din uimire și amărăciune, din dragoste veche și invidie, care nu-i putea fi acestuia de nici un ajutor, deoarece era pur personală, nu obiectivă, dar care-l rănea totuși, fiindcă venea din partea unui vechi prieten pe care-l întâlnea cu neplăcere pe poteca invidiei.

Atunci s-a îndreptat spre dînsul Schiller, nici el, la început, liber de invidie, dar stăpînit de invidia celui aflat în progres — nu depășit — gata să recunoască superioritatea vrednică de invidiat, față de care nu exista alt leac decît iubirea, stăpînit de invidia celui ce înțelege, nu a celui rămas în urmă și incapabil să priceapă — el însuși, Schiller, era de această părere, nutrind sentimentele lui Brutus față de Cezar, în care se află o recunoaștere mai profundă a măreției decît în cuvîntarea funebră a lui Antoniu. La rîndu-i, Goethe l-a întîmpinat pe scriitorul mai tînăr cu o binefăcătoare neîncredere : în dramele revoluționare, pline de patosul libertății, el vedea tocmai reînvierea unei epoci pe care, în ceea ce-l privea, o depășise și care, la reîntoarcerea din Italia, îi provoca o dublă repulsie, ca un semn rău prevestitor ; *Hoții* de Schiller și romanul *Ardinghello* de Heinse — salutate cu entuziasm de tineretul plin de însuflețire și chiar de restul publicului ca o succesiune și o continuare îndreptățită a poeziei de emancipare din tinerețea lui Goethe — îi apăreau, în ciuda, sau tocmai datorită marelui talent al autorilor lor, ca niște fantome schimonosite ale propriilor lui maladii juvenile. Ceea ce rupsesse cu trudă din sufletul lui nu se putea să nu-l în-

spăimînte din nou, atunci cînd îi ieșea în drum, venind din afară.

Dar Schiller însuși devenise altul decît imaginea pe care i-o statornicise în lume opera lui de pînă atunci ; era tot atît de viguros, dar nu atît de lipsit de măsură, tot atît de înflăcărat, dar nu arzînd cu aceeași vîlvătaie, tot atît de serios, dar nu atît de violent. Era limpede, sigur și pur. I se recomandase lui Goethe, chiar dacă nu prea măgulitor, prin critica bărbătească și temeinică referitoare la *Egmont*, care, concepută pe baza unui principiu filozofic bine chibzuit, se afla tot atît de departe de ridicarea în slăvi și de intimitatea supărătoare, ca și de opoziția mărginită a literaților de mijloc, adepți în continuare ai raționalismului plat, sau ai sensibilității poetice, ai entuziasmului genial, sau ai istețimii rafinate, așa cum crescuseră din brazdele trase de Lessing, de Klopstock, de Herder ori de Wieland. Aici se afla, așa cum Goethe și-a dat seama numaidecît, un spirit extrem de personal — format ca gînditor independent la școala lui Kant — care-i putea deveni dacă nu un tovarăș de-o seamă, totuși un adversar de-o seamă, primul critic capabil. Convorbirea cu Schiller referitoare la lucrarea *Despre metamorfoza plantelor* i-a confirmat impresia : dacă bărbatul acesta era un adversar, atunci cel puțin era unul ce-l înțelegea pe deplin și se afla la același nivel, o natură altfel orientată, dar nu mai îngustă și mai mărginită, un adversar nu din motive personale și din insuficiență. Aici se afla un bărbat doriitor să-l înțeleagă cu obiectivitate și în esență, și chiar adversitatea unui asemenea spirit pătrunzător trebuia să fie acum pentru Goethe mai prețioasă decît dragostea oarbă și entuziasmul subiectiv și neputincios, ca de pildă acelea arătate de

cercul de prieteni de la Pempelfort, pe care le-a cunoscut îndată după întoarcerea din Franța. Frații Jacobi îi îndrăgeau caracterul și se înspăimîntau de însușirile lui, erau extaziați de geniul său și îi interpretau greșit sau îi dezaprobau operele, erau fermecați de temperamentul lui, dar stînjiți de izbucnirile sale, îi slăveau spiritul, dar nu-i înțelegeau ideile și mai cu seamă studiul naturii, îi respectau felul de a gîndi, dar nu-i pricepeau nici cultura, nici credința, se aflau sub farmecul chipului său, fără a-și da seama de conținutul acestuia : îi slăveau înrîurirea și nu-i înțelegeau esența.

Față de acest fel de adepți, am putea spune de un soi feminin, cu extazul lor oarecum senzual și, totodată, metafizic, cu adorația lor cînd pătimașă fără rezerve, cînd sentimental-lacrimogenă, care l-au însoțit din anii lui *Goetz von Berlichingen* și ai *Suferințelor tînărului Werther* (Klinger, Wagner, Lenz au format primul cerc, frații Jacobi și Lavater al doilea), față de acest anturaj prea îngăduitor și oscilant, Schiller, fie ca adversar, fie ca tovarăș, era în primul rînd un bărbat — Jean Paul îl numește „Schiller tare ca stînca“ — sever și necruțător față de sine și de aceea neînclinat nici față de alții spre sentimentalisme de ocazie și atitudini subiective, ci măsurîndu-i conform unui ideal înalt de esență etică, nu utilitaristă, luînd în considerare intenția, nu doar gustul personal, tratînd cu exigență omul întreg, nu doar talentul și simțirea lui. A fi măsurat cu o asemenea unitate de măsură, judecat și recunoscut de un asemenea critic erau lucruri ce nu puteau să nu-i facă plăcere lui Goethe, chiar dacă natura lui ce plăsmuia și rodea calm se înspăimînta puțin în fața rigorii absolute cu care voința și spiritul se opuneau aici

naturii. Dar această voință era pură, acest spirit era autentic, pătrunzător și profund, iar „măreața mamă natura“ putea să se apere ea însăși oricînd împotriva eventualelor intervenții abuzive ale omului.

În comparație cu propria lui sensibilitate și receptivitate la înrîuririle exterioare, lui Goethe i s-a impus în primul rînd independența neclintită ca „stîncă“ și siguranța bărbătească a exigențelor și a scrutării lui Friedrich Schiller. Acum, cînd îi ieșea în întîmpinare, personificat într-un caracter viu, domeniul filozofiei, pînă acum străin lui, oferindu-i interpretarea rațională și morală a lumii, care să-i întregească propria lui interpretare artistică și organică, Goethe avea tot dreptul să se aștepte la o îmbogățire a galeriei sale de chipuri, la o adîncire a înțelegerii lui metodice în privința culturii și a științei. Căci Goethe putea ajunge la filozofie doar prin oameni, nu printr-un sistem : Spinoza îi devenise și el drag prin formularea noțională a unei *concepții* omenești ce-i era înrudită sau necesară, nu ca autor al unui *sistem* consecvent și profund. Puternica mișcare, chiar zguduirea filozofică începută prin Kant, și care trebuia să afecteze imaginea goetheeană asupra lumii la fel ca revoluția franceză, nu-i devenise pînă atunci omenește perceptibilă, deoarece nu găsise încă un punct de reazem concret ; printre marii filozofi, Kant însuși este cel mai puțin un *chip* : ceea ce posedăm despre el ca tradiții anecdotice, din biografie și corespondență, ne arată un bărbat atrăgător și impozant, dar nu în sensul de a fi fost centrul personificat al operei sale filozofice, ca Platon, Spinoza sau chiar Descartes, care, prin ținută și viață, sînt simboluri ale sistemelor lor, nu doar autorii, ci creatorii și purtătorii sistemelor lor.

Imperiul lui Kant l-a trimis pe Schiller la Goethe oarecum ca pe un ambasador — în persoana acestuia, chipul reprezentativ și înrîurirea vie a filozofiei erau perceptibile omenește, și chiar simpla înfățișare a lui Schiller îi oferea lui Goethe o informare dacă nu obiectiv mai justă, totuși mai rodnică sub aspect personal, adică, pentru Goethe, *mai adevărată* decît, de pildă, lectura a trei critici. De data aceasta el vedea nu teorie și teoremă, ci formă, voință și orientare, iar bărbatul pe care-l avea în față era poet și se străduia să împărtășească cu el înțelegerea filozofică și comunitatea omenească, era un om care nu numai că dorea ceva, ci și avea ceva de adus, anume un întreg, ceva propriu. De la cine se mai putea aștepta pe atunci Goethe să primească altceva decît simple detalii obiective ?

În felul acesta, prin însăși impresia personală făcută de Schiller, Goethe a fost cîștigat pentru colaborarea la noua publicație, editată de acesta, *Horele*¹, care reuneau pentru prima dată toate capetele de seamă ale Germaniei într-o acțiune culturală comună și care, datorită unei asemenea autorități concentrate, trebuia să-i mențină pe autori la un nivel înalt și să impună publicului însetat de cultură : în această acțiune se conta pe adepții formați de fiecare dintre marile personalități, de la care se aștepta propagarea adevăratei culturi. Goethe nu putea și nu voia să lipsească de la această întreprindere : aici, el găsea calea de ieșire din singurătate spre acțiune și o atmosferă spirituală în care putea să vorbească, iar în năzuința sa spre universalitate îi era îngăduit să speri

¹ Publicația a apărut între 1794—1797. În mitologia elină, Horele sînt zeițele timpului : Eunomia (Disciplina), Dike (Dreptatea) și Irene (Pacea), fiice ale lui Zeus și ale lui Themis.

că, printr-o asemenea asociere, avea să învețe și să se lămurească asupra sferei posibilităților de acțiune : „O convorbire foarte interesantă va fi chiar aceea despre principiile unanime, conform cărora vor trebui examinate scrierile trimise, ca și despre conținutul și forma asupra cărora va trebui vegheat, pentru ca această publicație să excelleze față de altele“.

Goethe avea în minte o funcție de cenzură spirituală, corespunzător modului său de atunci de a înțelege lumea. Lămurit în ceea ce-l privea asupra principiilor artei și ale științei, el suferea din cauza imposibilității de a le aplica și răspîndi într-un mod fertil. Dacă nu voia să se rotească într-un cerc, ci să lărgască cercul, trebuia să aibă un public, sau să și-l formeze : îi lipsea aptitudinea propagandistică proprie, iar acum, printr-o fericită asociere, Schiller i-o oferise pe a sa, pentru o activitate comună. Cunoștința lor s-a legat sub acest semn : asocierea geniului activ cu cel productiv.

Totuși, aceasta a fost o reunire practică cu scopuri ideale, o colaborare izvorîită dintr-o necesitate reciprocă : *prietenia* s-a întemeiat pe participarea lăuntrică, pe simpatie și „synethie“¹. La scurtă vreme după statornicirea legăturii practice, cînd organizarea *Horelor* era în curs, Goethe a primit, de ziua lui de naștere din 1794, de la noul său impresar, cum l-am putea numi pe Schiller, acea scrisoare în care el îi descrie dinăuntru tipul de om de cultură și evoluția formării sale, cu o asemenea forță și limpezime psihologică, încît l-a înspăimîntat și, totodată, l-a fermecat. În scrisoarea aceasta, Goethe s-a văzut pentru prima dată nu numai intuit pe calea sensibilității,

¹ Comunitatea morală (gr.).

ci și înțeles ca întreg, dar înțeles nu doar sub aspectul exterior, ci sub acela al legii și al menirii ce-l călăuzeau. În acel moment din viață, cînd era urmărit de cea mai profundă neînțelegere și pășea înainte mut și mîhnit, a putut descoperi pe neașteptate că exista un spirit în care se imprimase imaginea sa cu desăvîrșire pură și adevărată, nu datorită unei afecțiuni subiective, ci printr-o înrîurire obiectivă : nu mai era singur, vedea înrîurirea fertilă, meritată a existenței sale, față de care cele anterioare fuseseră doar tulburi, confuze sau deformate. În recunoașterea venită din partea unui om ce-i fusese la început adversar și-i era abia de curînd tovarăș de drum găsea ceea ce aproape că nu găsisese nici în iubirea Charlottei von Stein : propria-i existență renăscută într-o altă ființă, adică în tălmăcire metafizică — dovada transformării existenței sale individuale într-o lume. Cum să nu-l fi salutat ca prieten pe acest cunoscător de suflete !

Temelia prieteniei a fost pusă de scrisoarea lui Schiller din 23 august 1794. Istoriceste, această scrisoare este cea dintîi încercare adevărată de a-l descrie pe Goethe în esența lui, de a-i interpreta sensul existenței, rămînînd pînă astăzi analiza filozofică cea mai profundă a personalității lui Goethe. Goethe a răspuns fără exaltare, dar cu o satisfacție adîncă, așa cum nu mai simțise de mult și care era ca o înghițitură de aer după apăsarea unei lungi resemnări : în acest răspuns se află, succint, și obiectiv, tot ceea ce Goethe cîștigase în noul său prieten și ceea ce aștepta de la el. Scrisoarea de felicitare a lui Schiller, răspunsul lui Goethe și scrisoarea lui Schiller ce-a urmat acesteia, cu data de 31 august 1794, în care, la dorința lui Goethe, prietenul își face cu aceeași claritate suma pro-

priei sale existențe, arătînd ce-l deosebea și ce scăderi avea față de Goethe (între altele, cea mai bună paralelă ce s-a făcut vreodată între Goethe și Schiller), aceste trei scrisori sînt uvertura întregii lor corespondențe, chiar tema fundamentală a prieteniei lor, pentru care toate scrisorile ulterioare sînt niște variațiuni : interpretarea și exploatarea conținutului adus, îngemănat și lăsat spre continuare de primele trei scrisori ; în aceste trei scrisori e exprimat pînă și conținutul viitoarei corespondențe, precum și dorința de a-i da utilizare.

Așadar, lăsînd la o parte amănuntele, Schiller a avut la început pentru Goethe o dublă însemnătate : a fost cel dintîi spirit care l-a înțeles pe deplin, putînd să-l urmeze și să-l ajute pe plan teoretic, apoi, datorită acestei înțelegeri încurajatoare și energiei lui morale, mereu stimulative, care l-a îndemnat pe Goethe spre o activitate publicistică și i-a impus exigențe, l-a menținut *productiv*. În fond, acesta este sensul și succesul, pe planul istoriei spirituale, a unor întreprinderi ca *Horele* și *Almanahul muzelor* : ele i-au dat lui Goethe prilejul și spațiul necesar, ca să-și clarifice și să-și exprime conținutul, la care, în acea epocă a vieții lui, n-ar fi ajuns desigur de la sine, fără un stimulent interior și chiar o constrîngere dinafară. Solicitățile redacționale ale lui Schiller l-au ajutat pe Goethe să se rupă din egocentrismul său. În vreme ce fluviile vieții lui Goethe și Schiller se reuneau, Goethe a obținut o nouă activitate, iar Schiller un nou conținut. În felul acesta a fost decis raportul dintre a lua și a da statornicit între ei doi : uriașei bogății a lui Goethe Schiller nu avea propriu-zis să-i adauge vreun nou conținut, putea să-i prilejuiască doar o nouă mișcare și activitate, un nou mod de exprimare.

Faptul acesta apare cu limpezime, dacă vom compara înrîurirea lui Schiller cu oricare dintre celelalte mari trăiri goetheene : fiecare dintre acestea au transformat în esență *conținuturile* vieții lui Goethe, fie îmbogățindu-le, fie dîndu-le adîncime, fie afinîndu-le ; înrîurirea lui Schiller se referă la forma sub care Goethe își valorifică și-și pune în lucrare conținuturile avute mai dinainte. Herder a adus în existența lui Goethe o bogăție de elemente de cultură istorică și estetică, care s-au sedimentat în *Goetz von Berlichingen* sau în lirica din Strassburg ; fiecare dintre iubitele lui Goethe a lăsat în sufletul lui un oarecare tip omenesc, un conținut de sentimente, care au acționat mai departe în creația lui ca dispoziție sufletească, eveniment sau ideal ; Karl August, cel puțin în *Ilmenau* și în cunoscuta „epigramă venețiană”¹, e celebrat ca un conținut poetic din viața lui Goethe. Ce a însemnat Italia ca îmbogățire a conținutului, nu numai ca modificare a situației lui Goethe, am văzut. Dintre toate marile trăiri ale lui Goethe, Schiller a acționat probabil cel mai puțin asupra conținutului lui Goethe, adică, în ultimă instanță, asupra concepției sale despre lume ; ar trebui doar să luăm în considerare, ca o îmbogățire a concepției goetheene asupra lumii, cunoașterea filozofiei kantiene, în fond fără consecințe fertile asupra creației lui, deși remarcabilă pentru metoda sa de cercetare. Chipul însuși al lui Schiller s-a transformat, după moartea lui, în icoana sfîntă a unui erou, devenind, desigur, ca atare și un conținut în sine și pentru sine : personalitatea lui trăiește mai departe în *Epilog la Clopotul lui Schiller*, în cîteva piesete cu măști, în însemnările zilnice și în anale,

¹ În această epigramă, Goethe îl elogiază pe duce, care a fost pentru el „August și Mecena”.

în convorbirile cu Eckermann. Dar și aici, Schiller e pentru Goethe o mare figură de sine stătătoare, nu reprezentantul unui domeniu nou din punct de vedere al conținutului, așa cum au devenit Herder, Karl August, Charlotte von Stein și chiar Napoleon și Byron, aflați mai departe de el sub aspect personal.

Făcînd totuși abstracție de ceea ce a fost Schiller, din punct de vedere al conținutului, pentru Goethe, trebuie să spunem că și conținuturile obiective pe care i le-a adus n-au nici un raport cu înfrîurirea lui Schiller asupra *formeii vieții* lui Goethe, asupra *stării vieții* acestuia. (Diferența dintre conținutul vieții și starea vieții se clarifică printr-o comparație : cînd dormim și visăm, somnul e starea, visul e conținutul.) Astfel ceea ce a produs Goethe sub influența lui Schiller, așadar conținuturile producției sale, sînt aproape independente de Schiller, dar faptul că a produs în genere din nou, că s-a simțit impulsionat să-și exprime conținutul și să-i dea chip, pe scurt faptul că a ajuns din nou într-o *stare productivă* : aceasta este opera lui Schiller.

Ce a însemnat Goethe pentru Schiller definește tocmai *conținutul*. Cînd Goethe se minuna la fiecare nouă întîlnire cît de mult crescuse Schiller, avea tot dreptul să pună pe seama sa aportul principal în această creștere. Activitatea viguroasă a lui Schiller a obținut abia de la această natură, care-i era infinit superioară ca bogăție, o „lume“ propriu-zisă. Bizuindu-se pînă atunci pe sufletul său robust, care aproape că nu era altceva decît flacăra, Schiller a căpătat de la Goethe combustibil, constînd în deplina știință a acestuia asupra naturii și a oamenilor ; informația sa istorică a devenit abia acum cunoaștere a esenței omenești, nu numai a eveni-

mentelor omenеști, iar relațiile cu Goethe i-au oferit pentru prima dată interpretarea umană necesară pentru întruparea idealului său lăuntric și abstract ; să se compare *Conjurația lui Fiesco la Genova* cu *Wallenstein*, *Don Carlos* cu *Wilhelm Tell* pentru a vedea cum în primele scriitorul tinde de la ideal spre întrupare, iar în celelalte de la corpul concret spre transfigurare : Goethe l-a ajutat să se situeze pe un teren solid al lumii, care, firește, conform aptitudinii sale, trebuia să-i slujească drept trambulină spre lumea sa de idei.

Întrebarea dacă, fără întâlнirea cu Schiller, Goethe și-ar fi îмprospătat de la sine activitatea creatoare e oșioasă : nu ne putem imagina cum s-ar fi petrecut lucrurile fără Schiller — anii 1794-1805 stau sub semnul activității schilleriene. În acest interval, înrîurirea lui Schiller ține locul, ca principiu motor, factorului care-l impulsionează mai înainte pe Goethe spre producție : *pasiunea*. Desigur, tainica forță vitală și pasiunea își au partea și vibrează și în poezia lui de inspirație livrescă, dar nu capătă expresie în ea, rămîne latentă. Ceea ce capătă expresie e o concepție, o intenție sau o idee a lui Goethe — pasiunea nu mai formează conținutul, ci e, în cel mai bun caz, un ingredient al acestei poezii. Poezia de inspirație livrescă aparține altei trepte de vîrstă decît poezia originară, altei zone a sufletului lui Goethe, altui climat și, pentru a o interpreta, e nevoie de cunoașterea idealurilor și a principiilor goetheene mai mult decît de aceea a chinurilor și bucuriilor lui Goethe. Putem să-l înțelegem, de exemplu, pe *Torquato Tasso*, fără a ști ce gîndea Goethe despre dramă, dar nu putem pricepe *Ahiliada*, fără a ști ce gîndea despre eposul homeric, căci *Torquato Tasso* înfățișează însăși originea, terenul din care a crescut suferința

lui Goethe, iar *Ahiliada* nu e decît o încercare a lui Goethe de a fi homeric — în *Torquato Tasso* domnește trăirea originară, în *Ahiliada*, o intenție culturală.

CRITICA SOCIALĂ

Acum, după ce știm ce merit îi revine lui Schiller în faptul că noul climat s-a manifestat în producția lui Goethe, că n-a rămas în stare latentă, să analizăm pe scurt cum s-a manifestat în producție acest climat. Anii de la 1791 pînă la 1793, interregnumul dintre călătoria în Italia și prietenia cu Schiller, definesc desigur stadiul cel mai scăzut al creației goetheene, cel puțin al celei poetice, căci transpunerea în practică a *aperçus*-urilor optice care i s-au ivit mai înainte a fost muncă și ocupație, nu creație. În acești ani se situează primele conflicte cu manifestările secundare ale revoluției franceze : *Marele Coft*, *Generalul burghezilor* și *Răzvrățiții*, introducerea, care se înscrie tot aici prin conținutul de idei, la *Convorbirile emigranților germani*, fragmentul de roman politic *Călătoria fiilor lui Megaprazon*, stilizarea în hexametri a vechii legende animaliere *Reineke Vulpoiul*, poate și *Revederea* — acestea, în afară de cîteva versuri ocazionale pentru teatru, formează singurele roade poetice ale celor trei ani.

Toate aceste opere, dramatice, epice și lirice, au ceva comun, anume o trăsătură a cărei absență constituie altminteri tocmai caracteristica literaturii lui Goethe și care, chiar dacă mai revine ici și colo ca un adaos singular, n-a mai fost nici-

odată în așa măsură dominantă creației lui, ca în acești ani : atitudinea satirică și critică, îndeosebi de critică socială. Desigur, în farsele sale de pe cînd aparținea mișcării „Furtună și avînt“, tînărul Goethe și-a dat frîu liber toanelor și, la fel ca în iubire, s-a exprimat improvizînd orgiastic și stăpînit de indignare, dar indignările lui, provenind dintr-un preaplin sufletesc, sînt mai mult polemice decît propriu-zis critice, mai mult izbucnirile voioase ale unei simțiri iritate decît conflicte pornite dintr-o rațiune nemulțumită ; confruntate cu vîrsta poetului, sînt descărcări, nu scrieri cu adresă — intenția lor e să provoace rîsul sau să facă pe cineva ridicol, stimulînd fantezia prin caricaturizarea trăsăturilor reale sau exagerarea intenționată, prin contrastul dintre viață și pretenții. Dimpotrivă, critica socială din operele de la începutul deceniului al zecelea nu pornește din dorința trufașă de a discredita, ci din intenția serioasă de a avertiza, chiar dacă într-un veșmînt vesel: această critică socială nu izvorăște dintr-o toană, ci din îngrijorare, comicul ei este un mijloc orientat spre un scop, nu un exces de veselie, ea nu e expresia agresivă a unei dispoziții sufletești pozitive, ci apărare. În vreme ce polemica de tinerețe a lui Goethe se declanșează împotriva unor prieteni sau cunoscuți personali, păstrînd astfel un conținut sentimental independent, un caracter liric, polemica din *Generalul burghezilor* și din *Răzvrățiții*, ca și critica socială mai discretă din *Convorbirile emigranților germani*, se orientează împotriva unor principii și a unor orientări ale epocii : gluma, chiar elementele de farsă apar aici doar pentru a face mai clar fondul serios. Pe scurt : Goethe concepe aceste opere, în opoziție cu întreaga sa natură, nu din plenitudinea ființei

sale, a iubirii, a chinului, ori a intuiției sale, ci împins de constatarea unor lipsuri, nu determinat de belșug, ci de lacune, ca un corector și ca un cenzor, nu ca un creator și un contemplator.

Pășind spre producție în vremea când marele eveniment internațional, în privința căruia încă nu se clarificase, îl făcuse să-și piardă echilibrul, îmboldit nu dinăuntru, ci dinafară, și anume în sens negativ și ca simplu observator, Goethe a trebuit să dea lucruri mai plate, mai sărace în viață, mai nepersonale. Nu e întâmplător că scrierile cele mai slabe ale lui Goethe, în ciuda unor pretenții superioare, au fost prilejuite tocmai de cel mai mare dintre evenimentele exterioare ale vieții lui, și anume de un eveniment pe care încă nu reușise să-l domine. Farsele despre revoluție se situează în chiar anul când s-a petrecut un fapt important pentru istoria universală : execuția regelui. Legea lui Goethe nu era să răspundă nemijlocit la evenimentele exterioare, fle ele cele mai mari ; dacă totuși o făcea, pentru a-și elibera grumazul, printr-o reacție productivă imediată, de apăsarea neplăcută a unor asemenea evenimente istorice, rezultau lucruri imperfecte, necorespunzătoare nici lui, nici evenimentelor, ca *Generalul burghezilor*, sau, mai târziu, în vremea războaielor de eliberare, atunci oricum mai puțin spontan, ca *Trezirea lui Epimenide*. Goethe s-a ferit cu înțelepciune să fixeze poetic numai decît puternica figură a lui Napoleon : el nu era poetul actualităților exterioare, al politicii și al istoriei, ci al legilor și al faptelor lăuntrice eterne ale naturii și ale sufletului, care se făceau vădite în lumea corpurilor și a oamenilor. Ori de cîte ori a plecat din acest domeniu al său, stăpînit regește, în surghiunul evenimentelor, cum au fost revoluția franceză sau războaiele lui

Napoleon, și-a pierdut, e adevărat, nu capacitatea de a îmbrățișa lucrurile cu privirea, ca observator, ci siguranța și libertatea de creator. Căci creația e mai înrudită cu acțiunea decît observația, iar, după propria expresie a lui Goethe, cel ce acționează nu cugetă, ci doar cel ce observă.

Îndată ce scrie nu dintr-o necesitate foarte intimă, ci pus în mișcare de imbolduri sau intenții, adică îndată ce creația sa devine mijloc pentru atingerea unui scop (fie acesta chiar de natură spirituală), în loc de a fi expresia esenței sale, poetul nu făurește nici o formă de expresie proprie, ci se folosește de cele existente. Cu cît o scriere literară impulsionată dinafară lasă să se simtă mai mult materialul, genul sau modelul, cu atît putem fi mai siguri că n-a căpătat formă din adîncurile cele mai intime, ci a fost imprimată într-un strat superficial. Dacă vom compara în această privință partea cea mai bună din lirica lui Goethe, *Faust*, *Torquato Tasso*, *Suferințele tînărului Werther* cu operele sale ocazionale sau livrești, vom găsi în cele dintîi un conținut sufletesc turnat într-o formă nouă, proprie, iar în celelalte vom simți intenția de a trata cutare sau cutare material, de a atinge cutare sau cutare model. În seria din urmă nu sîntem captivați, scufundați pe de-a-ntregul în opera însăși, ci ne amintim de ceva dinafara operei, de un material sau de o altă operă : aceasta înseamnă că scriitorul n-a izbutit să domine pe deplin conținutul, care n-a devenit pe deplin formă, că *vraja* n-a reușit. Orice operă de artă desăvîrșită este o sferă închisă, iar cine se află vîrît în ea, în calitate de creator sau de consumator, nu poate ieși atît de lesne. Toate operele cu tendință, ocazionale sau livrești au ceva exterior și nu sînt capabile să ferece pe de-a-ntregul în ele spiritul.

În dramele despre revoluție, contrastul acesta dintre esența autorului și operă este cel mai izbitor : ele par a fi scrise nu de Goethe, ci, de exemplu, de un Iffland ¹ mai cultivat și nu sentimental. Esența cea mai profundă a lui Goethe este tot atât de puțin cuprinsă în ele, era atât de puțin necesar să existe în ele, încât nici nu le-am pune pe seama lui, dacă n-am ști că-i aparțin. Nu că ar fi absolut neînsemnate, sînt însă lipsite de viață goetheeană, cu excepția unui singur personaj : tînăra, trufașă, energica baroneasă din *Răzvrățiții*, un tip care revine adesea la Goethe, în *Stella* și în *Afinitățile electice*. Aici se pare că i-a plutit delicat înaintea ochilor imaginea fixată stăruior în amintire a cuiva din cercul său de la curtea din Weimar. În cele trei bucăți mai există ceva goetheean, dar ca idee și intenție, nu ca realizare plastică : încercarea de a zugrăvi diversele personaje din toate păturile sociale nu doar ca ființe particulare cu trăsături întîmplătoare, ci și ca reprezentante ale acestor pături sociale, cu însușirile, revendicările și condiționările tipice poziției lor sociale. Ceea ce întreprinde mai tîrziu pe o treaptă mai înaltă, în *Fiica naturală*, dînd cu mijloace propriu-zis poetice o teorie dramatică asupra simptomelor revoluției, este încercat aici într-un mod didactic. Poziția față de circumstanțele ce-au dus la revoluție, poziție impusă țăranului, burghezului, nobilului, ca și diferitelor profesii de condiționarea lor socială, ce aveau ei de pierdut sau de cîștigat în revoluție, toate acestea apar firește mai mult în replici, decît în personaje sau acțiuni.

¹ August Wilhelm Iffland (1759—1814) — apreciat actor, director de teatru la Mannheim și Berlin, dar mediocru autor de piese cu caracter melodramatic.

În *Marele Coft*, Goethe, neliniștit și incitat de povestea colierului, a vrut să pună în lumină, printr-o aventură simptomatică, societatea înaltă, frivolă, bazată pe minciună și exaltare, nu pe autoritate și credință, o societate coaptă pentru revoluție; în *Generalul burghezilor*, mentalitatea, pusă în mișcare de revoluție, a cercurilor mijlocii, cu trăsăturile ei principale — fudula și ignoranța politică de cafea, poftele confuze și neîncrederea rezervată și sănătoasă, pe de o parte, bunăvoința, simțul de echitate, vanitatea, pe de alta; în *Răzvrățiții*, deplasările și nebuniile de la graniță, care duc la neglijarea îndatoririlor celor mai imediate și mai limpezi, exaltarea care tăgăduiește un bine existent, ca să alerge după revendicări generale și goale, mărginirea care dă vrabia din mână pentru cioara de pe gard.

Cu aceste scrieri despre revoluție, Goethe voia să omoare mai multe muște deodată: voia să opună concepția sa concepției revoluției și, totodată, să scrie bucăți distractive pentru repertoriul teatrului. Mizeria sentimentală a comediilor burgheze trebuia înlocuită prin opere dramatice mai de spirit, de un nivel mai înalt prin conținutul lor de idei, fără a se renunța la avantajele celor dintii, la dramatismul lor și la interesul sub aspect actual. Goethe ca gânditor politic și Goethe ca director de teatru, ca spirit independent și ca funcționar cu preocupări practice au încheiat aici o alianță nefericită. Căci, ca să-și ajusteze ideile pentru teatru, trebuia să le combine cu o intrigă palpitantă și cu inevitabila poveste de dragoste. Aspectul politic, care-l preocupa doar ca problemă, nu ca pasiune, care-i angaja doar gândirea, nu sentimentele, trebuia să-l întruchipeze cu ajutorul unor afaceri particulare care în fond îi erau

indiferente, pe care nu le trăia independent, ci le imaginase ca un mijloc necesar pentru atingerea scopului. În felul acesta, a scris niște drame fără vreun interes real nici pentru oamenii înfățișați, nici pentru acțiune. Ceea ce avea de spus, ar fi putut să spună, fără vreo constrângere, în aforisme și articole, eventual în dialoguri, ca observator și cugetător, nu ca poet care creează plăsmuiri. Forma dramatică a fost un accident, nu o necesitate lăuntrică, personajele și acțiunea, o povară inutilă, deci păgubitoare pentru idei, singurele care-l interesau de fapt. Ceea ce nu este necesar în creația literară nu este nici viu, iar cele trei drame despre revoluție fiind niște produse accidentale, aproape fără egal ca atare în existența lui Goethe, accidentale prin ocazie, prin construcție și prin forma dată, indică nivelul scăzut al creației sale din această etapă. Scopul lor nu corespunde spiritului lui Goethe, iar mijloacele folosite nu corespund scopului accidental.

Introducerea la *Convorbirile emigranților germani* suferă numai de prima trăsătură accidentală, nu și de a doua. Aici, Goethe nu s-a împovărat inutil cu inventarea unei intrigi, pentru ca, prin desfășurarea ei, să-și expună ideile : a pus pur și simplu în gura unor reprezentanți tipici diversele poziții față de revoluție, opiniile diverselor temperamente și profesii, lăsându-i pe respectivii să se exprime în formă de dialog, așa cum era posibil s-o facă fără vreo invenție artistică. Sînt niște emigranți care, în călătoria lor, sub înrîurirea și ca urmare a evenimentului cu răsunet mondial ce i-a alungat, ajung la o sfadă politică, în cadrul căreia își apără dialectic și cu patimă poziția determinată de temperament și de apartenența socială diferită : pe vremea aceea,

aşa ceva se putea vedea pe toate drumurile, astfel că Goethe a avut la dispoziție, pentru atingerea scopului său, o situație nesilită cum nici nu-și putea dori alta mai potrivită.

Într-un mod similar a procedat și Platon, pentru a-și expune dialogic și dialectic suitele de idei, dezvoltînd *probleme* spirituale, politice și morale, care rezultau din contradicțiile multiple ale omului și ale oamenilor, în cadrul unor situații din viața cotidiană cînd asemenea probleme puteau apărea în discuție : dialogul este cadrul potrivit pentru *dezbaterea* contradicțiilor omenești, drama, pentru *întruparea* lor ; Goethe fiind pe *vremea aceea* preocupat mult mai mult de *dezbaterea* decît de *întruparea* problemelor referitoare la revoluție, tratarea dramatică a fost o eroare, cea dialogică, nu.

Firește, introducerea la *Convorbirile emigranților germani* aparține mai curînd disertațiilor decît creațiilor lui Goethe. Dramele despre revoluție nu sînt însă nici disertații, nici creații, nu sînt nici măcar un hibrid rezultat din amîndouă, ci un fel de îmbinare a ambelor, operație în care *dezbaterea* sfîșie și deformează mereu *întruparea*. Pentru a pune în lumină cît era de nepotrivită tratarea dramatică a unor lucruri ce trebuiau *dezbatute*, așa cum Goethe voia să dezbată problemele privitoare la revoluție, să ne gîndim de pildă că poetul ar fi scris o dramă despre problemele teoriei culorilor — căci chestiunile politice erau pentru el aproape tot atît de științifice ca și cele optice : în domeniul acesta el era cercetător și observator într-o măsură nu mult mai mică decît în domeniul culorilor — dar ca simplu observator și cercetător se pot descrie dialoguri și disertații pline de măiestrie, nu însă drame vii.

Introducerea la *Convorbirile emigranților germani* trebuie separată de culegerea de nuvele, căreia îi servește doar drept cadru. Sfada politică a participanților are drept scop tocmai evitarea în continuare a convorbirilor politice, ceea ce îngăduie nararea unor povestiri pure și încheiate, care se izolau de funesta atmosferă a momentului, ca să respire într-un element omenesc curat. Dar, fapt semnificativ, aceste nuvele au fost scrise abia mai târziu, în 1795, când Goethe, datorită lui Schiller, se și eliberase de *stinghereala* politică și se afla într-o dispoziție sufletească artistică și poetică. Introducerea este un cadru politic pentru o suită poetică de povestiri, iar cadrul fusese făurit înainte de tablou.

Aceste *Convorbiri ale emigranților germani* au fost proiectate cu intenția de a dezbate probleme politice. Abia în timpul lucrului, când Goethe se detașase de politică, în principal datorită lui Schiller, planul s-a transformat într-o culegere de nuvele, iar introducerea a rămas ca o povestire cu caracter de cadru ¹ politic, astfel că pînă la urmă a apărut nu ca o manifestare politică, ci ca fundamentare a unei atitudini apolitice. Ca atare era foarte potrivită pentru *Horele* apolitice sau mai presus de politică ale lui Schiller, constituind un fel de dovadă pentru cît de nelalocul ei este o discuție politică într-un cerc cultivat și liniștit, ce dezbinări și pagube pricinuieste, cît de mult scade nivelul. Introducerea politică, întregită de culegerea de nuvele extrapolitice, n-a mai apărut ca preludiu al unei discuții, ci ca avertisment; din scop al *Convorbirilor emigranților germani*, politica a devenit un mijloc tehnic de încadrare nara-

¹ *Rahmenerzählung.*

tivă. Ea însemnează acum pentru această culegere de nuvele cam ceea ce este ciuma din introducerea la *Decameronul* lui Boccaccio : zidul de spaimă din jurul unei grădini voioase, fundalul momentului sumbru la o luminoasă priveriște mai presus de actualitate.

Totuși, mai înainte ca Goethe să se poată întoarce dinspre orizontul revoluției spre propriile sale domenii, mai înainte de a se putea desprinde de critica socială la care-l îmboldea acest eveniment încă neprelucrat, se vedea împins din toate părțile spre el : ca fascinat, nu izbutea să-și întoarcă privirea dinspre revoluție și, fără voie, utiliza tot ceea ce-i cădea întâmplător sub mână, ca material și formă, pentru interpretarea acelorași întâmplări.

Întrucât relațiile sale cu revoluția aveau un caracter accidental, nefiind o manifestare necesară a existenței sale, toate realizările în această direcție au și ele ceva accidental și arbitrar. Nu reiese că ele trebuiau să fie scrise neapărat și că trebuiau să fie scrise întocmai așa, dar înțelegem de ce Goethe a fost atunci neproductiv și de ce, când a produs totuși datorită unui oarecare prilej exterior, a putut da la iveală doar opere accidentale. În privința aceasta, Goethe a vrut să se elibereze cu orice preț de o impresie extrem de puternică, transformînd-o imediat în pură observare, iar această impresie nu era coaptă încă pentru așa ceva : avea un caracter prea străin, pentru a se încadra pe dată în imaginea goetheană asupra lumii, era prea apropiată, pentru a fi îmbrățișată imediat cu privirea în toată libertatea spirituală și totuși prea puțin adecvată intim lui Goethe, pentru a putea fi însușită sufletește. După ce a încercat să se elibereze cu ajutorul distanțării și al dezbaterii logice a simptomelor, Goethe s-a în-

depărtat încă și mai mult, ca să îmbrățișeze cu privirea oarecum din perspectiva cea mai îndepărtată regiunea sufletească, în care oamenii depun eforturi pentru stat și societate, gonind laolaltă după plăceri, avere sau ideal. În felul acesta a rezultat desigur o scriere ce oscilează între joacă și lucru serios, între satiră și poveste, anume romanul alegoric neterminat *Călătoria fiilor lui Megaprazon*. Opera descrie aventuroasa călătorie a celor șase fii ai lui Megaprazon, prin intermediul cărora sînt înfățișate alegoric mai multe *mentalități* și *însușiri* omenești, pe teritoriul a diverse insule și țări, care exemplifică la rîndul lor multiple *stări* și *concepții*. La nașterea romanului și-au dat ajutorul opere ca *Utopia* lui Morus, *Cetatea soarelui* de Campanella, *Călătoriile lui Gulliver* și *Povestea unui butoi* de Swift, *Candide* de Voltaire, povestea despre *Țara trîntorilor*¹, poate și *Abația Thélème* de Rabelais, pe scurt povestiri didactice și satirice, în care idealuri privind cea mai bună societate sau cel mai bun stat, sau cea mai bună lume sînt puse în contrast cu însușirile și stările reale ale oamenilor, fie pentru a face rizibile principii și teorii anacronice, precum *Candide* și *Călătoriile lui Gulliver*, fie pentru a îndrepta o realitate inferioară printr-una superioară, imaginară și posibilă, anticipată alegoric, ca utopiile lui Campanella și Morus. Modelul original al genului este descrierea Atlantidei de Platon. După fragmentele ce ni s-au păstrat, *Călătoria fiilor lui Megaprazon* pare a fi fost proiectată ca o împletire a ambelor tendințe : țările

¹ *Schlaraffenland*, țară imaginară în care se trăiește în lene, huzur și belșug. Legenda a circulat în Germania de prin secolul al XV-lea. Hans Sachs a prelucrat-o într-o farsă. Amintim și tabloul plin de umor al lui Brueghel.

parcurse de călători sînt, pe de o parte, vădite idealuri utopice, pe de altă parte, realități și posibilități, iar concepțiile și însușirile personificate prin călători sînt cînd încadrate, în cursul aventurilor acestora, în limitele lor naturale, cînd raportate la un ideal și apreciate în funcție de el.

Acesta va fi fost planul fundamental ; a ghici în amănunt intențiile lui Goethe, exprimate deliberat într-un mod enigmatic, mi se pare a fi în opera respectivă tot atît de fără rost ca și în cazul *Poveștii* despre crin sau în *Prevestirile lui Bakis*. Este suficient să știm că pe Goethe îl amuza, ca pe mulți oameni profunzi, să vorbească uneori în șarade și în semne pentru el cu un singur înțeles, pentru alții cu sute de înțelesuri, din plăcerea procurată de tainele despecetluite. A da de lucru spiritelor mai mărunte, fără a le satisface, este un drept și un fel de odihnă pentru spiritele mari, care trebuie să afle prea adesea, în chip dureros, că nu sînt înțelese nici chiar acolo unde dau soluția. Mefisto ascuns în Goethe găsește o satisfacție atunci cînd cei cu gîndirea leneșă, care trec fără să înțeleagă pe lîngă un lucru înțelept spus limpede, își bat capul abia cînd cred că sînt luați în rîs. A vorbi doar prin semne este, după spusele lui Goethe, o deprindere de șarlatan, dar el mai știa că și mijloacele șarlatanilor, bine folosite, pot îndrepta atenția asupra unei probleme, iar atunci cînd vorbea în șarade, aceasta se întîmpla de cele mai multe ori cu scopul de a-i trezi și de a-i tachina pe cititorii prea plăți și prea comози, dar și pe cei prea lucizi și prea isteți, pe cei dominați doar de simțuri și pe cei călăuziți doar de rațiune, pe cei adormiți și pe cei iscoditori, de asemenea, cu scopul de a-i delecta cu jocul pur al formelor pe ceilalți, cititorii capabili să ia o

formă drept formă, un arabesc drept un arabesc. În asemenea creații, cu caracter de șaradă, Goethe folosea materialele din realitate tot atît de arbitrar cum o face visul, care nu e nici el fără conținut, ci fără un sens logic. Astfel de opere cu aspect de șaradă reamintesc că există și un sens illogic, inutil, iresponsabil, o realitate descătușată de greutatea vieții și a pămîntului.

În *Prevestirile lui Bakis* și în *Poveste* Goethe a exprimat clar lucrul acesta : aici este vorba despre vîrtejul caleidoscopic-pestriț al unor cioburi de spirit și priveliști, cu înțeles și fermecătoare cînd sînt luate în parte : înțelesul există în cioburi, taina în harababura lor. De aceea și sînt posibile atît de multe interpretări ingenioase, care nu pot avea pretenția de a fi considerate obiectiv valabile și dintre care nici una nu are o valoare sau un conținut de adevăr mai mare decît cealaltă, la fel cum o rotire a caleidoscopului sau o interpretare a unui vis nu sînt mai adevărate decît altele. *Călătoria fiilor lui Megaprazon* nu este însă născută numai din plăcerea procurată de șarade, ca *Povestea*, ci doar se folosește de șaradă, pentru a se elibera de greutatea și responsabilitatea momentului. Ceea ce e limpede e că avem a face cu o alegorie politică, cu o critică alegorică glumeață a unor concepții și mentalități și, chiar dacă lucrurile acestea ar fi mai ascunse, tot le-am putea presupune ținînd seama de momentul cînd romanul a luat ființă. Pe deasupra, primul aliniat al scrierii, care cuprinde numele personajelor și ocupațiile acestora, toate cu un sens alegoric străveziu, atrage pe loc atenția asupra faptului că aici își duc existența niște purtători alegorici ai unor mentalități și însușiri.

Alegorizarea acestora ne poartă într-o atmosferă de basm. Ori de câte ori apare la Goethe basmul, cel mai lipsit de responsabilitate dintre produsele fanteziei, este întotdeauna un semn al refugului. Oriunde îi era interzis să acționeze, oriunde îi era imposibil să creeze și fără folos să cerceteze, în cazul că nu putea să tacă, iar lucrurile și impresiile nu-i dădeau pace, poetul prefera întotdeauna criticii negative jocul cu sensuri duble sau multiple. Atunci cînd n-a găsit formula liniștitoare pentru revoluție, un eveniment deocamdată surprinzător și incomensurabil în sfera lumii sale, s-a refugiat în basm, sau i-a împins elementele pe cît posibil în domeniul basmului. Căci în basm lucrurile sînt tot atît de puțin lămurite, fundamentate, legate între ele ca și în vis : pur și simplu, ele există și, fie cu sens, fie absurde, își află justificarea în sine înseși prin simpla apariție și desfășurare. Basmul nu e răspunzător în fața vreunei legi — lege a naturii sau lege morală —, dar posedă toate elementele realității subordonate legii naturii și a moralei, iar farmecul său, ca și farmecul visului, constă în aceea că este apt de o interpretare arbitrară a unei realități legitime, o raportare arbitrară la o realitate legitimă.

În felul acesta, revoluția a putut să-i apară uneori lui Goethe ca un vis confuz, a cărui raportare și interpretare le-a căutat, eliberat de răspundere, în opere cu caracter de basm ; ne referim nu atît la revoluție, cît la însușirile omenești și mentalitățile pe care se baza și care, ce-i drept, nu-i erau necunoscute în sine, dar care nu mai apăruseră pînă atunci, ba chiar aproape că nu fuseseră imaginabile ca fundament al unui mare eveniment politic. Poetul a exprimat printr-o formulă ceea ce

i-a apărut ca nou și irațional în temeiurile omenes-
nești ale revoluției. „Înainte de revoluție, totul era
năzuință, după revoluție, totul s-a transformat în
cerință.” Care e deosebirea ? Năzuința este funcția
unui impuls viu, acela de a te dezvolta, de a te
forma, de a-ți contura un chip, de a te elibera, de
a acționa : aparține omului întreg și îl presupune,
este manifestarea conștientă a ceea ce face in-
conștient animalul și planta, atunci când își
aplică și își manifestă forța vitală ferecată în ele.
Năzuința este funcția *naturală* a spiritului ome-
nesc. Dimpotrivă, cerința este orientarea arbitrară,
accidentală a spiritului spre anumite obiecte, ținte,
bunuri, scopuri aflate în afara omului. Năzuința
este voința de a fi ceva, cerința este voința de
a avea sau de a obține ceva. Năzuința se referă la
oameni, cerința la lucruri. Năzuința provine din
ceea ce simțim, cerința din ceea ce ne lipsește. Nă-
zuința e o însușire, cerința o ocupație, sau o ra-
portare. O vreme, lui Goethe i s-a părut că această
transformare a omenirii dintr-una care năzuie
în una care cere pune sub semnul întrebării legiti-
mitatea naturii omenes-
tești ; fenomenele rezultate de
aici, îndeosebi noile orientări și țeluri ale însușiri-
lor omenes-
tești fundamentale i-au apărut aproape ca
un arbitrar de basm : ca să-l vadă și să-l înțeleagă
pe om drept o ființă care cere în loc să năzuiască
trebuia mai întâi să se obișnuiască să facă abstrac-
ție de propria lui natură. În scrierile lui Goethe de
dinainte de revoluție, tipul omenirii care cere, al
omenirii mîinate în esență de dorințe apare doar
sub aspectul masei confuze — țărani din *Goetz von
Berlichingen*, sau sub un aspect vesel, caricatural,
în *Păsările*, scriere imitată după Aristofan ; toate
celelalte personaje al scriitorului, chiar actorii

pe jumătate ratați din *Misiunea teatrală a lui Wilhelm Meister*, năzuiesc sau vor.

Acum însă apare cerința, și anume cerința lipită de măsură și de scop, „dorința maselor de a trăi mai bine“, care și-a găsit simbolul în mitul Țării trîntorilor, ca o trăsătură fundamentală a omenirii, îndeosebi a societății, iar mai înainte de a recunoaște această nouă stare a lumii ca legitimă, mai înainte de a valorifica și utiliza cît mai bine consecințele revoluției, de a căuta să îndrume cerințele omenești, în special cerințele sociale, spre scopuri demne — în sensul acesta *Anii de drumetrie ai lui Wilhelm Meister* sînt opera caracteristică — Goethe le-a luat, după primele momente de nedumerire supărătoare, ca basm : în *Călătoria fiilor lui Megaprazon*, în prima dintre *Epistole* și în *Reineke Vulpoiul*. Desigur, aceste opere nu se referă direct și conștient la revoluție, dar ele corespund unei stări sufletești ce l-a stăpînit pe Goethe ca urmare a revoluției : în acea vreme era înclinat să scrie utopii și basme. Altminteri, punctul de plecare al *Epistolelor* și al lui *Reineke Vulpoiul* se află la cea mai mare depărtare posibilă de revoluție : *Epistolele* tratează despre scrierea cărților și despre citirea cărților, despre pericolele lecturii și despre comportamentul cititorului ca individ și ca public. Goethe n-a conceput epistolele pentru a se elibera de o povară, pentru a trata despre ceva, ci, în măsura în care sînt în genere o creație, pentru a se exersa în specia epistolei, așa cum a statornicit-o ca un model clasic Horațiu. Corespunzător formei sale naturale, specia aceasta, spre deosebire de elegie, de cîntec, de epigramă, este o scrisoare în versuri, o tăifășuală, iar ca atare nu e nevoie să aibă un motiv unitar, putînd bate cîmpii în toată voia. Goethe

face uz de această îngăduință, pentru a împleti într-una dintre *Epistole* o descriere a unor moravuri utopice care corespund dorințelor omenești.

Legenda animalieră a abordat-o însă din plăcerea de a fabula în voie, totodată ca o experimentare poetică a normelor epice și metrice aplicate la o descriere fabuloasă a slăbiciunilor și viciilor sociale și politice în genere. Dar și *Reineke Vulpoul*, deși conține pasaje aproape pline de măiestrie și farmecu, este totuși un simlu experiment material, formal, conținutistic, pur estetic, un experiment izbutit, nu însă creație poetică adevărată în sensul exprimării firești a vieții. Cu mai multă osteneală, Goethe ar fi putut să scrie duzini de asemenea epopei, folosind indiferent ce material, așa cum un școlar bun ar putea să redacteze compoziții bune cu indiferent ce temă, fără ca noi să știm despre felul său de a fi ceva mai mult decît pînă atunci. Existența unor asemenea opere, posibilitatea de a da astfel de producții alexandrinene, pe o anumită treaptă a vieții sale, și nu operele luate în parte, sînt caracteristice în privința aceasta pentru felul de a fi al lui Goethe.

TEORIE ȘI CREAȚIE

Producția lui Goethe dintre călătoria în Italia și prietenia cu Schiller, adică de pe la 1790 pînă în 1794, nu e decît tranziție, strîmtorare și apărare, ea e decisă nemijlocit sau mijlocit de poziția față de un eveniment internațional, nerezultat din viața lui, accidental și exterior pentru el, dar totuși inevitabil, pe care încă nu-l dominase lă-

untric și care-l îmboldea totuși să-l prelucraze. Niciodată n-a fost Goethe mai puțin poet decît în acești ani intermediari, niciodată n-a fost mai înclinat să-și transfere cu totul marile forțe de poet în domeniul cercetării, îndeosebi în acela al cercetării naturii. Lipsit lăuntric de o pasiune și în exterior de un public, care să-i fi satisfăcut exigențele sporite, în exclusivitate lucid și animat de năzuințe, el și-a căutat mîngîierea și satisfacția în cunoașterea mereu mai profundă a universului, într-un *amor intellectualis Dei*, cu un egocentrism egal cu acela al lui Spinoza. Firește, cu un adînc sentiment de resemnare, s-a angajat pe calea spre un ideal al simplei cunoașteri :

Cu botanica te ocupi ? cu optica ? Ce faci ?

*Nu e-un cîștig mai frumos inimi gingașe să
miști ?*

*Ah, gingașele inimi ! Și-un cîrpaci să le miște
e-n stare.*

*Fie-mi unicul noroc să te zgudui pe tine, na-
tură !*

Versurile acestea conțin aproape o decizie de calitate de poet ; de asemenea, epigrama venețiană 34a exprimă mai puțin o mulțumire adresată destinului, cît mai ales o autolimitare a poetului în granițele existenței sale. Nimeni nu ar putea recunoaște în aceste epigrame pe autorul lui *Faust*, pe autorul versurilor din *Darurile zeilor*. Dacă această epigramă venețiană ar fi rămas expresia concepției și a dorințelor de ansamblu ale lui Goethe, și nu doar un moment de oboseală senină, atunci nici *Faust* n-ar mai fi fost terminat, nici *Afinitățile elective* n-ar mai fi fost scrise.

Dar impulsul plăsmuitor al lui Goethe era mai puternic decît atitudinea lui contemplativă : simpla

explorare a tainelor universului nu i-ar fi fost de folos multă vreme, el trebuia să plăsmuiască și mai curînd greșea în alegerea materialului plăsmuirii, ca în dramele despre revoluție, decît să se declare satisfăcut pe de-a-ntregul cu gîndirea, cercetarea și știința. Reanimarea fericită a impulsului său plăsmuitor stagnant, dar neostoit i-a datorat-o lui Schiller : dar acel Goethe pe care Schiller l-a recîștigat pentru creația literară era unul saturat cu știință, nu autorul doar poet al *Suferințelor tînărului Werther* și al lui *Urfaust*, ci un spirit universal, pentru care literatura nu mai reprezenta atunci forma de expresie unică și necesară, ci una între altele, poate chiar doar un mijloc de deslușire a științei sale despre lume, un mijloc cultural. În operele lui Goethe rezultate din comunitatea cu Schiller, teoria are, fie în momentul conceperii, fie în cursul redactării, o participare mai mare decît în oricare altă perioadă din creația lui Goethe.

Pentru cultura generală estetică din Germania, în primul rînd pentru cultura din școală, colaborarea lui Goethe cu Schiller a devenit epoca fundamentală propriu-zisă — interpretare cu rezultate nu neapărat pozitive. Cele mai multe noțiuni greșite despre creația poetică existente pînă astăzi în învățămîntul german și chiar în istoria literară și în estetică, îndeosebi părerea falsă că această creație poetică e un meșteșug, o împărtășire de învățăminte sau artificii sînt consolidate de faptul că Goethe și Schiller au creat împreună pornind de la teorii. Se trece cu vederea faptul că cei doi scriitori și-au creat capodoperele *în ciuda*, nu datorită acestor experimente de teorie a artei, sub un imbold plăsmuitor vital, căruia nu i-au putut prejudicia nici teoriile lor și în legătură cu

căre n-are nici o însemnătate dacă teoriile lor sînt juste sau false. Operele lor sînt poetice numai pentru că și numai în măsura în care le-au depășit intențiile, izvorînd dintr-o viață ascunsă și pentru ei înșiși. Ceea ce *au vrut* să creeze atunci Goethe și Schiller ar fi dus doar la un alexandrinism mai limpede, la un fel de literatură gen Opitz și Gottsched, ceva mai rafinată, cu un orizont mai larg și cu idei mai adînci. Și fără îndoială epigonismul de după Goethe și Schiller este cel mai rău alexandrinism, anume o literatură livrescă scrisă pornind de la o literatură livrescă — un alexandrinism diferit, în detrimentul său, de alexandrinismele anterioare, de exemplu de poezia din perioada augustiniană, de petrarchism și de clasicismul francez, inferior acestora deoarece însuși punctul său de pornire nu era expresia naivă a unei orînduieli sociale solide, a unui nivel cultural rafinat, poate chiar suprarafinat, ci imitația unor creații literare concepute în vederea unor scopuri culturale *conștiente*, concepute în orice caz de niște *poeți* adevărați.

Astăzi, în măsura în care am depășit epigonismul, care continuă să domine, în parte, noțiunile din învățămînt, putem recunoaște ce eroare fundamentală se află aici : confundarea a două moduri cu totul diferite de a înțelege, de a ști, anume — înțelegerea teoretică generală a sensului și esenței artei și priceperea creatoare a fiecărui artist în cazul fiecăreia dintre operele sale. Desigur, marele artist nu creează într-o stare instinctivă confuză, ci știind foarte limpede ce e necesar și ce corespunde scopului urmărit. Clasicii și romanticii au ajuns la această înțelegere învingînd părerea comodă, acreditată de mișcarea „Furtună și avînt“, că actul creator e revărsarea lipsită de

orice control a plenitudinii interioare. Mai târziu însă a început confundarea celor două moduri de a cunoaște. Marele artist creează nu pornind de la un bagaj științific, constând în cunoașterea a ceea ce s-a produs anterior, ci de la cunoașterea noului ce urmează a fi creat, pentru care nu poate găsi regulile nicăieri altundeva decît în cazul particular ce-l presează. Priceperea teoretică se referă la artă în genere, cea creatoare la *fiecare* operă de artă în parte ; priceperea teoretică este abstractă, derivată din experiența istorică sau personală, cea creatoare se naște abia prin actul artistic, o dată cu opera ce urmează a fi creată. Priceperea teoretică iese în întîmpinarea creației, constă în critică exercitată dinafară, cea artistică se orientează în direcția creației, constă în coordonarea din interior. E adevărat, în afară de priceperea sa creatoare din fiecare caz, scriitorul poate avea la îndemînă întotdeauna o amplă pricepere teoretică, dar, în vreme ce creează, aceasta din urmă trebuie să tacă, singura care poate vorbi fiind priceperea creatoare. Cu cît e mai mare participarea științei sale teoretice, a cunoștințelor istorice și a principiilor sale estetice, cu atît mai puțin creator este impulsul artistic propriu-zis, cu atît mai lipsită de viață este opera. Cu cît mai creator este impulsul artistic propriu-zis, cu atît mai puțin va îngădui el priceperii teoretice să se manifeste în timpul creației. La temperatura înaltă a creației, orice teorie se evaporă.

În vremea prieteniei cu Schiller și datorită acestei prietenii, Goethe nu mai era suficient de creator în sensul primar, în sensul în care fusese Shakespeare și el însuși în alte perioade ale vieții sale, pentru a putea reduce total la tăcere, în timpul producției, copleșitoarea sa pricepere teoretică,

vastă și profundă în ceea ce privește esența artei : de cele mai multe ori estetica sa se amestecă în timpul producției în viziunea creatoare, acoperă cu indicații de ordin general vocea creatoare privind cazul în speță, sau vorbește ea singură. În timpul creației această pricepere generală în ale artei este așadar nu un avantaj, ci o povară, iar operele livrestii ale lui Goethe și Schiller sînt ele însele aplicări în practică ale unor principii estetice, au așadar o valoare mai redusă ca întrupări plastice ale vieții, întrucît sînt mai disarmonice decît, de exemplu, operele lui Shakespeare, căruia-i lipsea orice pricepere teoretică ce-ar fi putut interveni într-un loc nepotrivit. Shakespeare știa doar, și o știa într-un chip desăvîrșit, ce avea de făcut în fiecare caz ce-l preocupa, Goethe și Schiller știau ce ar fi avut de făcut în orice caz posibil ; în vreme ce creau, ei reflectau adesea ce caz din toate cele posibile ar trebui aplicat în cel ce-i preocupa și după ce rețetă se cuvenea să procedeze, ba chiar se întrebau ce caz trebuia tratat de fiecare dată. Deosebirea dintre priceperea teoretică și cea creatoare este oarecum aceea dintr-un mare om de stat și un filozof al statului. Un om de stat care ar voi să facă politică pe baza priceperii sale în știința politică n-ar realiza fapte mari, oricîte idei ar avea.

Așadar, în creație, Goethe a fost mai curînd stingerit decît ajutat de estetica sa. Participarea sau preponderența esteticii în creațiile clasice nu trebuie considerate ca o cauză a bogăției lor mai reduse de viață, ci doar ca un simptom. Întrucît forța vitală a lui Goethe era investită acum pe o suprafață de-o amploare uriașă, întrucît el era *pe-atunci* un om mai mult „teoretic“ decît „dionisiac“ și „apolinic“, impulsul de viață primară

nu-și mai afla niciodată sălașul în operele sale, iar gândirea-i teoretică, dezvoltată totuși din vitalitatea sa, dar emancipată de ea, căpăta în plămuirile sale o valabilitate independentă.

Sub influența lui Schiller și împreună cu el, Goethe a îngăduit teoriei să capete în diverse grade preponderență asupra spontaneității sale poetice. *Prevestirile lui Bakis*, cele mai multe dintre balade, *Ahiliada*, *Epistolele*, poate și *Povestea* au fost scrise numai de dragul speciei, trebuind deci să fie puse pe seama speciei. Aceste creații n-ar fi rezultat în genere, dacă Goethe n-ar fi reflectat *asupra* șaradei, baladei, epicului, epistolei și poveștii și n-ar fi dorit să compună opere în speciile respective. Factorul decisiv în privința originii și a existenței lor se află nu în emoția provocată de o anumită trăire sau în imboldul dat de un motiv material, ci în stimulul provenit de la anumite norme ale speciilor. Goethe a vrut să se măsoare cu normele și a căutat în acest scop materiale sau motive, cu ajutorul cărora să le poată experimenta, ca în cazul baladelor, sau a valorificat anumite idei și motive găsite întâmplător, care se aflau în el fără chip și indiferent, pentru a se încerca în aceste specii parțial foarte elastice, de exemplu în forma șaradei sau a poveștii. Faptul că, în abordarea epopeii eroice, ca în cazul *Ahiliadei*, a recurs la sfera de material a lui Homer era aproape inevitabil.

O a doua grupă de opere din această perioadă teoretică a rezultat din dorința lui Goethe de a eterniza într-o specie corespunzătoare un motiv material sau o trăire ce-l impresionase. În acest caz, punctul de plecare a fost nu specia, ci materialul sau trăirea : dar, și aici, spre deosebire de operele sale din tinerețe, specia nu a derivat din

material, forma n-a fost determinată abia de trăire, ci specia s-a aflat în sufletul lui ca o schemă independentă de acest material și de această trăire deosebită, avînd o valoare obiectivă și absolută care trebuia să pătrundă în acest material, să se materializeze în el. Opere din această categorie sînt povestirile din *Convorbirile emigranților germani*, *Xeniile*, cele două serii de elegii, înainte de toate cele două mari balade *Zeul și baiadera* și *Logodnica din Corint*, apoi *Hermann și Dorothea*, *Fiica naturală*. Această grupă de opere, dintre care, poate cu excepția baladei *Zeul și baiadera* și a elegiei *Amyntas*, nici una nu atinge forța emoțională a principalelor opere scrise de tînărul și de bătrînul Goethe, au devenit, prin contopirea științei teoretice și a priceperii creatoare, a bogăției sufletești și a lucidității spirituale, prin echilibrarea conștientă a mijloacelor de expresie și a conținuturilor, capodopere și opere exemplare propriu-zis tehnice ale lui Goethe, rodul cel mai frumos al clasicismului german desăvîrșit în mod conștient, în același timp rodul cel mai frumos dat de clasicism și de poezia livrescă din toate timpurile. Totuși, succesul acesta se datorează nu justeței tendinței clasice și calității excelente a modelelor, ci măreției și plenitudinii personale a lui Goethe : acestea au căpătat ascendență asupra teoriei, acestor însușiri pioase și divine trebuiau să le slujească într-un mod optim toate lucrurile, pînă și erorile sale — dacă ne e îngăduit să calificăm aici drept eroare fundamentarea operelor de artă pe abstracțiuni ostile artei.

O a treia grupă de opere ce-au ajuns la desăvîrșire datorită prieteniei cu Schiller este formată din *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* și continuarea lucrului la *Faust*. Acestea sînt, iarăși,

cele două opere de căpătîi ce-și duc viața lor în cadrul vieții lui Goethe, avînd înăuntrul fiecărei perioade — fie cea titanică, cea umanist-italiană sau cea clasică — atmosfera lor proprie care se întrepătrunde ici-colo cu atmosfera fiecărei perioade și receptează ceva din miresma respectivei perioade, dar se menține în esență pură. Ambele opere sînt determinate de planul, de structura și de motivele din vremea cînd au fost concepute, atrăgînd în entelehia lor fluviile trăirilor și ale culturii ulterioare, fără a fi totuși determinate și transformate de ele ca întreg. Spre deosebire de celelalte opere concepute în perioada prieteniei cu Schiller, *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* și *Faust* nu sînt decise de specie, ci esențialmente de planul și de conținutul din perioada conceperii, cînd Goethe se afla încă departe de dorința de a satisface specii sau modele, de a înnoi specii, de a realiza modele. Ele sînt scrise mai puțin decît celelalte opere din perioada clasicistă conform unor reguli și legi conștiente : prin aceasta, își vădesc originea aflată în perioada preclasicistă a lui Goethe. Cînd Goethe își caracteriza pentru Schiller romanul *Wilhelm Meister* ca una dintre „producțiile cele mai incalculabile, pentru care îi lipsește lui însuși cheia“, declarația aceasta se referă dacă nu integral, totuși cu siguranță în principal la construcția neconformă legilor, adică la construcția care nu poate fi calculată prin regulile clasice ale speciilor. În alcătuirea romanului, elementele vieții se ordonau de la sine, în vreme ce Goethe se deprinsese acum să compună conștient pînă în cele mai mici amănunte. Acesta este și motivul pentru care, cînd a terminat *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*,

i-a publicat propriu-zis doar ca *editor*, căci ca autor nu și-ar fi îngăduit *atunci* nimic irațional.

În orice caz, creația lui Goethe din perioada schilleriană nu poate fi considerată a fi transformarea nemijlocită a vieții sale în formă, ca în perioada *Suferințelor tânărului Werther* sau ca în timpul călătoriei în Italia. Între conținutul său de viață și forma de expresie se intercalase din nou o lume rațională, intermediară, de reguli și modele, lume ce se deosebea de raționalismul preherderian numai prin aceea că nu se bizaia pe o convenție culturală istorică acceptată fără un studiu prealabil, ci pe o interpretare personală a lumii și a omului, pe care Goethe o obținuse abia printr-o trăire profundă. Totuși, oricât de mult s-ar fi bizuit interpretarea clasicului Goethe pe o trăire extrarațională, această teorie devenise independentă, se închistase într-un raționalism, dacă nu al conținuturilor, în orice caz al metodei și stătea în calea transformării nemijlocite a vieții lui în formă, în sensul *Suferințelor tânărului Werther*, al lui *Urfaust*, al primei lirici. Conținutul lui era condiționat acum de noțiunile sale privitoare la meșteșug, care nu mai era dat și produs concomitent de fiecare moment creator, ci acționa ca o estetică de sine stătătoare ; cultura îi condiționa natura, în vreme ce mai înainte, și mai târziu iarăși, natura îi hotăra cultura. Materialul, forma și conținutul nu se mai contopeau într-o unitate desăvârșită, ca în creațiile de tinerețe, nici nu mai apăreau ca unități, ci erau puse de acord pe baza unui sistem de principii estetice. Abia acum observăm că Goethe procedează conștient, căutînd și selecționînd materialul, chibzuind asupra formelor potrivite pentru aceasta.

HERMANN ȘI DOROTHEA

Printre operele livrești rezultate sub influența lui Schiller, la care materialul, forma și conținutul nu s-au născut în mod unitar, ci au fost topite laolaltă, trei se remarcă prin forța și profunzimea conținutului mai mult ferecat decât exprimat în ele, rămânând, datorită acestor calități, mai vii decât surorile lor din aceeași categorie : *Hermann și Dorothea*, *Zeul și baiadera*, *Logodnica din Corint*.

Hermann și Dorothea s-a hrănit din trăirea mării revoluții franceze, din dorința de a transfigura și a da amploare stărilor idilice existente în Germania (o dorință care nu l-a mai părăsit niciodată după purificarea și lărgirea privirii sale obținute în Italia, acționând aproape cu forța unei pasiuni), din intenția de a realiza un model de stil epic german, un model de idilă germană și, totodată, de a se lămuri, creînd, asupra legilor zugrăvirii epice. Din aceeași intenție a rezultat și *Ahiliada*, totuși, în vreme ce acest plan de epopee este conceput dintr-un impuls pur literar și estetic, nu hrănit de un conținut de poezie primară, constînd fie și în anumite peisaje, în vreme ce *Ahiliada* derivă din Homer și din ideile asupra epopeii, trebuind să rămînă astfel un fragment alexandrin, amintitele raze ale trăirii au fost destul de puternice și de concentrate pentru a coace și a da substanță idilei *Hermann și Dorothea*, care a fost pusă la adăpost de un pericol similar prin subiectul învăluit în propria viziune a lui Goethe și printr-o sferă temporală animată cu propria-i respirație.

Ca trăire sufletească și ca experiență senzorială, materialul idilei îi era mai potrivit decât *Ahiliada*. În vreme ce reflecta asupra formei epice și a teh-

nicii homerice, asupra *Iliadei* și *Odiseei*, care-l preocupau, după întoarcerea din Italia, cu o coloratură uneori pedagogică, alteori elegiacă, în dorul său după o viață luminoasă superioară și mai pură, în vreme ce era din nou îmboldit de idila germană homerizantă a lui Johann Heinrich Voss și, totodată, de revoluția franceză și de efectele ei asupra lumii burgheze germane, poetul a dat peste o veche relatare despre *Gera cea vrednică de dragoste și emigranții din Salzburg*, în care se povestește anecdotic despre citeva destine de emigranți, printre altele despre iubirea și încercările la care e supusă o fecioară alungată, pe care o vede un fiu de burghez și, dorind s-o ia de soție, o obține după unele avataruri de la părinți și cunoscuți — așadar oarecum acțiunea pe care o cunoaștem din idila lui Goethe.

Scenele de emigrație din această broșură i-au amintit lui Goethe scene asemănătoare, așa cum le văzuse după izbucnirea revoluției franceze, îndeosebi în timpul campaniei din Franța, iar povestea perechii de îndrăgostiți, emoționantă și neobișnuită ca atare, întâlnită însă într-un asemenea domeniu familiar, era aptă să rețină pe dată atenția poetului și să-i stimuleze fantezia ca un punct de plecare aproape încheiat și rotunjit pentru planul unei idile. I se oferise aici un miez concentrat, potrivit pentru conținutul său de atunci. Detaliul emigrării, pe care-l văzuse cu proprii săi ochi, i-a evocat revoluția franceză, ca un fundal incomparabil mai important, mai grandios și, ca atare, mai fertil din punct de vedere poetic — mediul se confunda oarecum cu propria-i lume înconjurătoare ce-l preocupa, iar acțiunea, deși nu înfățișa o analogie imediată cu viața lui, era totuși destul de plastică, de succintă și cuprinzătoare ca motiv pen-

tru ca, împreună cu amintitele avantaje prezentate de atmosferă, să ispitească impulsul său creator redeşteptat.

Forma nu i-a fost dată împreună cu materialul, fiind determinată de aspirațiile și reflecțiile sale epice. *Luise* de Voss făcuse din mediul miciei burghezii germane obiectul unei idile scrise în metrul versului homeric și iscase o dezbatere în jurul formelor epice ; conform naturii sale, Goethe putea să ia parte la această dezbatere numai creînd, astfel că interesele estetice, materialul și conținutul, sau simțul plastic, lectura și trăirea au coincis, pentru a face să rodească idila germană *Hermann și Dorothea*.

Pentru Goethe, *Hermann și Dorothea* a fost întotdeauna una dintre operele cele mai dragi, îl mișca pînă la lacrimi, încă după multă vreme, fără aprehensiunea pe care o resimțea, de exemplu, pentru că se ocupase cu *Suferințele tînărului Werther*, operă considerată de el ca sedimentarea „unei stări patologice“. Ceea ce-l mișca în *Hermann și Dorothea* era desigur contrastul dintre existența clocotitoare și pîndită de pericole, pe care o vedea și o ducea, pe de o parte, iar pe de alta tablourile pașnice, obținute prin „izolarea“, am putea spune aproape pură, a vieții cotidiene, prin beatificarea detaliului temporal german care i-au reușit aici într-un mod fericit, cu adevărat fericit. *Hermann și Dorothea* nu constituie exprimarea în imagini a unei pasiuni goetheene, ca *Suferințele tînărului Werther* sau *Torquato Tasso*, a unei năzuințe, a vieții, a unui conflict ori a unui destin goethean, ca *Goetz von Berlichingen*, *Faust*, *Wilhelm Meister*, *Ifigenia în Taurida*, ci a unor limitate stări de lucruri burgheze contemporane lui, sub apăsarea căroră pă-

timise din tinerețe atât ca titan, cât și ca demon, ca poet cu o viață sufletească bogată și ca făuritor de imagini avid de linii mari și ordine simplă ; idila constituie prima transfigurare și înfrumusețare de către Goethe a lumii burgheze, ba chiar a filistinismului german, o transfigurare obținută fără a capitula în fața respectivei lumi, fără a coborî la nivelul ei (acesta e faptul ce-l mișca și-l fericea). Goethe a transfigurat artistic, a beatificat această lume, nu apropiindu-și el însușirile burgheze, ci conferind acestei lumi însușirile goethene, ceea ce îl îndreptățește să fie mișcat de victoria câștigată : un material mai dificil decât acesta nu biruise și nu pătrunsese niciodată ; a privi și a înfățișa această lume, mică și strîmtă, în dimensiuni mari, ca pe ceva frumos și simplu, și clasic, fusese o nouă nevoie imperioasă și un nou triumf al poetului întors din Italia. Aici a avut de luptat nu cu o mare natură și cu un mare destin, nu cu ansamblul existenței sale sau al unei perioade, în genere nu cu forțe erotice, demonice sau titanice, ci cu îngrădirile exterioare ale existenței sale, îngheșuindu-și acum sufletul mare în domenii pe care mai înainte arta lui le desconsiderase sau le survolase.

Cunoaștem mijloacele pe care Goethe și le perfecționase în Italia pentru o asemenea victorie artistică : vizualitate riguroasă, contururi precise, clasificare sistematică a oamenilor, a obiectelor și a spațiilor — nici o descriere care să nu aibă totodată mișcare și semnificație, care să nu slujească adecvat compoziția, să nu accelereze acțiunea, să nu intruzeze spiritul, nici o sentință care să nu animeze și să nu tălmăcească totodată factorul trupesc : o permanentă raportare a amănunțelor senzoriale la mijloacele spirituale, nivelarea

contrastelor. Se observă pretutindeni că opera aceasta e plăsmuită de un ochi instruit la școala compoziției picturale. Chiar și descrierea cea mai exactă nu-și are originea în plăcerea lui Voss de a zugrăvi natura moartă, ci în plăcerea de a compune, care știe să subordoneze pînă și detaliile cele mai mărunte unei legi unitare a ochiului animat, a ochiului creator de spațiu, dornic să umple și să ordoneze spațiul. Nici un detaliu care să nu slujească unei caracterizări de mediu, de „spațiu moral” creat și exprimat prin mișcare și acțiune, constituind înfățișarea unei stări din formația goetheană. Dorința lui Goethe de a obține simplitatea, limpezimea, măreția, dorință maturizată în Italia, pusă în mișcare de Homer, stimulată de material, a răzbătut în mediul burghez din micile orașe germane evocat de el, iar din această răzbătare au rezultat cele două chipuri nobile al lui Hermann și al Dorotheei, a căror iradiere e mediul și pentru a căror lămurire și luminare slujesc celelalte personaje, în diverse grade de eficiență și densitate.

Dacă *Hermann și Dorothea* a devenit una dintre cele mai populare opere ale lui Goethe, trebuie spus că (abstracție făcînd de utilizarea acestei scrieri ca lucrare exemplară pentru specie în lecturile școlare ce-o preferă unor opere mai viguroase ale lui Goethe) cauza constă într-o neînțelegere similară aceleia care a dus la succesul în mase al *Suferințelor tînărului Werther* : s-a pornit de la materialul tratat și s-a recunoscut pe bună dreptate în idila lui Goethe cea mai frumoasă transfigurare a burgheziei germane, dar pe nedrept o adeziune a poetului la filistinismul în care s-ar fi complăcut. Goethe a fost considerat

drept pictorul unor situații personale și al unui nivel personal, punându-se pe seama acestui nivel meritul principal al realizării unui tablou atât de minunat (într-un mod similar cum același nivel i-a apărut dintr-o dată burghezului german ca mai înalt și mai impunător datorită învățămintelor și perspectivelor din *Clopotul* lui Schiller). S-a uitat, în privința aceasta, că noblețea respectivă aparține nu materialului, ci sufletului lui Goethe, care a pătruns în material. Sfânta comuniune dintre un suflet superior și o lume indiferentă e favorabilă întotdeauna celei din urmă. Iar dacă și astăzi *Hermann și Dorothea* îl emoționează chiar pe cel mai pretențios cititor, aceasta nu se întâmplă, cum încearcă să ne facă să credem școala, din cauza compoziției excelente (care ca atare, ca tehnică, poate fi învățată și de sufletele subalterne), din cauza frumoaselor descrieri, pe care le putem prețui astăzi numai istoricește, în perspectiva teoriei estetice de pe atunci a lui Goethe, și le stimăm afectuos ca pe niște ornamente biedermeier strămoșești, fără a fi captivați sufletește de ele, pe scurt nu din cauza elementelor ce constituie în operă dovada unei *iscusințe*, ci din cauza *ființei* nobile și profunde a autorului, a nobleții sale sufletești, care a căpătat contururi plastice abia datorită iscusinței lui. Ca să simțim pe de-a-ntregul valoarea omenească proprie idilei goetheene și originea acestei valori, să se facă o comparație cu blîndețea și familiaritatea subalternă din *Luise de Voss*, sau cu profunzimea și semnificația forțată din *Mamă și copil* de Hebbel (două opere cu pretenții similare, nicidecum vrednice de dispreț sub aspect tehnic).

Bunătatea reținută, delicatul sentiment al demnității, hărnicia neobosită și ireproșabilă, simțul pentru ordine și ținută, capacitatea pură de a iubi și forța calmă existentă pînă și în clocotul sufletului, împletirea statorniciei cu suplețea în simțire, a moderației grecești cu interioritatea germană, a grației cu tensiunea furtunoasă — toate aceste trăsături ale lui Hermann și ale Dorotheei, doi oameni ideali de naționalitate germană, își au originea în propria fire a lui Goethe : ele nu aparțin fabulației și mediului, dar — o dată ajunse din fabulație și din mediu în sufletul lui Goethe, transformate și redată ca imagini — au devenit de-atunci înainte realități germane nepieritoare și fertile, amplificări ale firii germane, ceea ce ne îndeamnă să nu condamnăm nicidecum opinia burgheziei germane că Goethe ar fi zugrăvit doar realități existente, însă cu condiția ca această opinie să rămînă rodnică și să considere lumea văzută atît de frumos nu numai ca o oglindă, ci ca un ideal stimulat. Demnitatea, bunătatea, puritatea și înțelepciunea goetheană iriază din acești doi copii rezultați de pe urma căsniciei lui cu spiritul burgheziei germane și-și exercită înrîurirea mai departe. O rază din soarele lui Homer cade prin această operă pe micile grădini de legume, pe acoperișurile înclinate și pe ulițele micilor orașe, pe piețele unghiulare cu fîntîni și copaci, arătîndu-se mai roditoare și mai caldă decît în *Ahiliada*. Căci prin pura imitare a lui Homer, Goethe nu-și putea logodi sufletul cu o realitate încă fertilă : cu fantoma măreață a unei lumi apuse, poetul nu putea odrăsli, așa cum a făcut cu o lume încă vie, chiar dacă mai neînsemnată.

Dacă idila *Hermann și Dorothea* presupune reflecții asupra speciei și a căutării materialului, în cele două mari balade trăirea primară depășește estetica ; ele au luat ființă mai puțin ca realizări ale unei sarcini stabilite în prealabil, cât mai ales ca improvizații izbutite, în forme artistice bine stăpînite de poet și dintr-un material de viață adunat și copt îndelung.

Zeul și baiadera și *Logodnica din Corint* narează întîmplări mitice tratate ca evenimente miraculoase. Nu sînt descrise destine și întîmplări ca rezultînd treptat, într-un ansamblu de situații, din existența unor caractere, nici relații reciproce între anumite stări și oameni care acționează sau suferă, așa cum o făcuse epica lui Goethe ; nu este înfățișată nici vreo acțiune anterioară sau ulterioară, din perspectiva unei clipe senzoriale actuale, așa cum se întîmplă în elegii. Totul este concentrat în clipa mitică, în evenimentul însuși, nu există nici un mediu față de care să se reliefeze întîmplarea, din care aceasta să se lămurească, nu există nici un trecut și nici un viitor care să înconjoare momentul respectiv ca un cerc circumscris menit să asigure distanțarea. Evenimentul se desfășoară ca într-o dramă, de la un început pînă la un sfîrșit, dar nu ca acțiune, ci ca narațiune : aceasta însemnează că dialogul însuși nu creează acțiunea ca în dramă, n-o înfățișează, ci e o parte din ea, e povestit — fie direct, fie indirect. Evenimentul baladesc se împlinește, în opoziție cu cel epic și dramatic, ca un moment unitar, nu ca o suită, nu ca un lanț de cauze și efecte, iar cele ce se întîmplă nu slujesc pentru zugrăvi-

rea unor oameni și a unor caractere, ci redau evenimente din viața lumii, chiar când purtătorii acestora sînt oameni.

În epos și în dramă, lumea e zugrăvită de dragul oamenilor, în baladă toate cele omenești constituie doar o hierogramă pentru evenimente cosmice, pentru forțe ale naturii sau ale destinului. Drama antică și cîteva dintre tragediile lui Shakespeare, îndeosebi *Macbeth* și *Regele Lear*, arată cum fiorul elementar resimțit în fața naturii sau a sorții, împreună cu credința și cultul născute din acest fior, capătă chip omenesc, putînd fi prezentate ca întîmplări omenești, pînă cînd esența ce le e proprie rămîne inclusă în cele omenești în așa măsură, încît originea lor poate fi uitată : în astfel de opere e vorba de fapt despre umanizarea forțelor primare extra (supra- sau sub-) umane : despre adaptarea lor la simțurile omenești, iar factorul neomenesc înconjoară spațiul care iradiază dinspre oameni și e umplut de ei, doar ca un fundal abia exprimat, vag, sau în interiorul caracterelor omenești se răzvrătesc forțele primare și duc la conflict și prăbușire. La începuturile dramei, la Eschil, în special în *Prometeu*, asistăm la umanizarea forțelor primare aproape ca la un proces încă în desfășurare, la Sofocle și Euripide vedem cum lupta în vederea umanizării se încheie victorios. După două milenii (în cursul cărora imperiul nopții originare și al sorții pare a fi în literatură adormit, mut și încătușat sub stăpînirea Fiului lui Dumnezeu și pîlpîie fără putere doar pe undeva, la hotare, ca basm și cîntec popular), inovatorul dramei le întinde mîna : dar Shakespeare, invers decît Eschil, care umaniza haosul încă neîncătușat, amenințînd dinspre evul titanilor, a descătușat din nou haosul ferecat în umanitate,

grație naturii sale uriașe și ca fiu al unei epoci total umanizate, aproape excesiv cultivate. *Macbeth* aproape că înfățișează din nou lupta dintre forțe, similar tragediei lui Eschil, dar oarecum lupta în direcția umanizării, după înfrângerea forțelor, în vreme ce la Eschil această luptă apare înainte sau concomitent cu umanizarea. În orice caz, drama, ca orice creație literară primară, este în punctele ei hotărâtoare întruparea prin mijloacele limbii, așadar în mod necesar *umanizarea* unor forțe extraomenești, în care accentul cade pe oameni, nu pe forțe. Țelul constă în cucerirea unui domeniu omenesc, iar după această cucerire drama nu se mai interesează de lumea originară ca de o sferă independentă : la Sofocle, la Euripide și în cele mai multe dintre operele lui Shakespeare întâmplările se desfășoară în domeniul omenesc și nu doresc în esență să fie altceva decât zugrăvirea unor caractere, situații și destine *omenești*. Drama a devenit mai ales un domeniu al zugrăvirii oamenilor și tolerează mai puțin decât eposul și lirica cele extraumane, în primul rând natura ca element sau ca peisaj, ca spațiu independent. Descrierea independentă de natură și starea sufletească independentă — admisibile în epică și în lirică, conform legilor lor ca gen, cu alte cuvinte corespunzător originii lor — nu sînt posibile în dramă : ele își află îndreptățirea aici doar ca iradiere a gesturilor omenești, ca vorbire omenească.

Fiorii primari tulburi, implicați în cele omenești prin caracterul de cult al dramei, trecuți pe un plan secundar în cîntec, putînd să apară în lirica propriu-zisă doar ca o stare de spirit și ca un sentiment, nu ca mituri, ca reprezentări și viziuni, și-au menținut așadar domnia propriu-zisă, ca un

domeniu de expresie, doar în speciile epice, iar aici au putut căpăta glas în toată voia doar în basme și balade, căci din epopee au fost alungați de către interesul pentru slăvirea eroilor și a zeilor, iar din idilă de către zugrăvirea ocupațiilor și a mentalităților sociale civice, în cercuri omenești limitate. Faptul că au căpătat în genere glas se datorează firii omenești, dornică să-și exprime toate experiențele lăuntrice, de la acești tulburi fiori primari pînă la clara știință utilă și pînă la cea mai subtilă vibrație nervoasă, să-și fixeze în simboluri, să-și transforme în cuvînt și figură, să-și mitizeze întregul domeniu sufletesc, de la simpatia confuză, cu elementele ei preomenești amorfе, pînă la cunoașterea lucidă a propriului eu.

Printre trăirile care nu puteau rămîne fără glas se numără și sentimentul animării celor neomenești. După detronarea vechii religii a naturii de către religia spiritului și a sufletului, după extirparea fiorului naturii din cult și din mit, transformarea amintitului sentiment în imagine (nu numai în sonoritate) a trecut în principal pe seama basmului și a baladei, primul utilizînd relatarea, a doua, descrierea, primul ca literatură, a doua ca poezie. Ori de cîte ori un poet mai nou a răzbătut dincolo de poezia socială pînă la exprimarea naturii primare, haotice, creația lui conține și elemente baladești — chiar și Dante, oricît de creștinească și de supranaturală ar fi opera lui în construcție și în intenție, a dat modele de baladă în povestirile despre Buonconte și despre ultima călătorie a lui Ulisse. Goethe, poetul primar al unui ev pe deplin sociabilizat, activînd într-o epocă investită cu simț istoric, cînd speciile se și impuseră conștiinței ca atare, inovator și amplificator

instinctiv sau conștient al tuturor formelor de artă din istorie, pornind de la propriile lor condiționări, a reumplut și balada, ca operă de transformare în imagini a fiorului extraomenesc. În perioada preitaliană, poetul, luînd ca punct de plecare tulburile fior elementar, a realizat baladele *Pescarul* și *Craiul ielelor*, în care dezvoltă nemijlocit balada populară și concentrează cu sensibilitate ademenirea, șoapta, susurul, atmosfera crepusculară și mișcarea apei și a aerului, ca să facă din ele duhuri elementare, conturate consistent din groază. Tocmai jugularea și a acestui aspect pur elementar a fost dorința și consecința autoeducării sale în Italia.

Clasicul Goethe și-a interzis de la sine să se scufunde din nou în sferele tulburi din care au rezultat *Craiul ielelor* și *Pescarul*, să accepte cu ochii strînși și cu porii deschiși vraja fiorului primar, potrivit pentru poetul de dinaintea călătoriei în Italia : dar și aici, cît ar fi fost de ostil oricărui haos, creatorul ce îmbrățișa universul nu putea să se limiteze la o simplă poezie socială, la o simplă transfigurare și amplificare a omenirii contemporane lui, iar aceasta printr-o reanimare estetică a formelor antice. Ca om cosmic, el nu-și pierduse legătura cu fondul primar din care se hrănește orice artă (chiar și aceea despre cele exclusiv omenești), și chiar dacă și-a interzis să depună mărturie despre fiorii primari în cadrul societății pe care acum o respecta, chiar dacă vorbea cu mai multă plăcere despre ziua cu forme conturate decît despre noaptea informă, totuși în chiar umanitatea sa clasică, întocmai ca odinioară în Sofocle și Platon, forțele ce puteau nimici oricînd seninul său domeniu artistic nu se stinseseră :

ne referim aici nu numai la pasiunea neînfrîntă, la avîntul sentimental exploziv, care, în *Torquato Tasso*, în *Amyntas*, în *Elegie din Marienbad*, fac să dea în clocot înțelepciunea plină de stăpînire și frumusețea conformă canoanelor a maturului Goethe, ci chiar la privirea aruncată în lumea tainică a forțelor *extraumane*, pe tărîmul numelor. Totuși, Goethe a înfățișat acum această experiență interioară nu ca pe o stare de spirit și ca pe un clocot, ca pe o trecere confuză între om și haos, așa cum se întîmplă în baladele nordice, ci, în modul antic, ca pe un fenomen mitic, astfel că natura elementară sau destinul nu mai apar lunecînd fantomatic în semi-obscuritatea mișcării și a materialității lor, ci plastic și clar ca zei sau spirite cu dimensiuni omenești, avînd totuși funcțiuni supra- sau subumane. Locul evenimentului mitic nu mai e peisajul neconturat, fluviul și pădurea în noapte, ci un spațiu descris cu precizie, iar de data aceasta cel ce răzbate pe tărîmul duhurilor, ca și în domeniul social, este ochiul. Impulsul plastic al lui Goethe se extinde acum și asupra unor domenii care fuseseră desigur și mai înainte tărîmuri din care se hrănise arta lui vizuală, nu însă și obiectul acesteia.

Mitologia nordică, ale cărei roade goetheene tîrzii sînt *Pescarul* și *Craiul ielelor*, se slujește evident de figurile omenești ca de cifruri, pentru a anima elemente și destine, dar ea nu tinde spre zugrăvirea oamenilor și spre întruparea celor fără de chip, ci e orientată spre animarea celor *extraumane* și utilizează condensarea concretă numai în măsura în care e necesară pentru animare. Mitologia sudică, de care Goethe s-a slujit în cele două mari balade scrise după întoarce-

rea din Italia, nu-și află răgaz mai înainte ca factorii elementari, imateriali să fi devenit chip și gest. E totuși vorba mai puțin de originile diverse ale impulsului creator de mituri, cât mai ales de diversele grade ale concretizării senzoriale : maturul, vizualul Goethe n-a lăsat nimic pe seama simplei intuiții, el a făcut ca ochiul interior să pătrundă dincolo de aluzii, iar forma artistică rafinată a limbii, construcția strofică meșteșugită corespund doar impulsului plastic rafinat, care a urmărit cu afecțiune și calm mișcările, nefiind nicăieri satisfăcut cu simpla schițare și cu fiorul general.

Dacă cele două balade mitice sudice ale lui Goethe rezultă dintr-un fior primar care nu poate fi explicitat doar din relațiile omenești, doar din pasiune sau nostalgie, aceasta nu însemnează că asemenea experiențe pur sufletești n-au contribuit la întruchiparea artistică. Se înțelege de la sine că și fiorii creatori de mituri inspirați de natură și de soartă sînt umanizați din chiar momentul cînd îl ating pe *artist* și devin limbă. Fiorii aceștia se deosebesc în esență de mișcările omenești primare prin faptul că îl emoționează pe cel ce-i receptează, indiferent cum îi transformă el pe ei sau ei pe el, ca niște forțe extraomenești, cosmice, în vreme ce fiorii insuflați de dragoste, de societate, de patrie și de prietenie sînt pentru el, chiar în starea lor de materie primă, doar un centru omnesc sesizabil, niște viziuni concrete și inteligibile. Cînd e mișcat de o zi de primăvară sau de un peisaj străbătut pe valea unui rîu, poetul liric vrea să dea glas sentimentului său, simțirii sale omenești, adică tocmai mișcării sale, și rămîne în cadrul celor omenești, indiferent care va fi stimulentele. Autorul de balade însă, mai aplicat la obiecte, mai

epic, iese din el însuși, ca să dea de veste, indiferent în ce grad al mitizării și cu ce material simbolic, despre forțe obiective extraumane, supra-sufletești, pe care le-a simțit dominându-l, chiar dacă respectivele forțe i s-au revelat totuși sufletului său omenesc.

Așadar noi revendicăm pentru *baladă*, spre deosebire de poezia lirică și de eposul idilic, o origine rezidînd în resimțirea unor asemenea fiori primari. Această origine aparține definiției baladei, iar dacă îl vedem pe Goethe, realizînd chiar și în perioada schilleriană, cînd s-a aflat sub dominarea normelor clasiciste, balade adevărate (nu niște poezii didactice camuflate, ca așa-zisele balade ale lui Schiller), ele sînt pentru noi dovada că el a aruncat și în acea perioadă priviri în haos și a cules de-acolo prăzi, dincolo de orice autolimitare în ceea ce privește arta, știința și umanitatea. *Zeul și baiadera* n-ar fi luat ființă fără experiența intimă a dragostei, a destinului și a fatalității iubirii, ca o forță nu numai sufletească, ci și cosmică, aidoma unui torent care smulge și împacă zei, oameni, animale și plante. Simțirea universului specifică acelei regiuni cu o bogată vegetație tropicală, simțire aflată la baza mitologiei indiene, constituie și premisa acestei balade mitice.

Desigur : *numai* din acest sentiment primar, fără o trăire specific omenească, balada n-ar fi luat ființă, iar menționarea florilor primari mi s-a părut necesară numai pentru că pînă acum am avut în vedere exclusiv fondul biologic-psihologic. Veșmîntul mitic și atmosfera indiană nu sînt arbitrare și livrești, ci își află fundamentarea într-o trăire primară.

Trăirea omenească, din care se hrănește balada *Zeul și baiadera* și care a fost inculcată în mitul

cosmic, trebuie căutată în legăturile lui Goethe cu femeii din pături sociale inferioare, probabil în legătura poetului cu Christiane, care, după primii ani de iubire, i-a împovărat din ce în ce mai mult sufletul. În situații când prezentul senzorial nu-și afla valoarea supremă și justificarea ca imagine, ca frumusețe sau ca măreție, așa cum s-a întâmplat în cazul clocotului și al destinelor marilor pasiuni, sau în cazul stărilor și al dispozițiilor idilice, pentru poet se ivea necesitatea și problema unui sens mai profund al impasului fără soluție proprie, al formei de viață fără conținut sau doar *frumoasă*, adică problema *mîntuirii*. Criza dezlănțuită de o asemenea pasiune frîntă, neîmplinită și disonantă, ori de o vină l-a dus cîndva pe Goethe la marele simbol al mîntuirii ce-i va umple viața întreagă — *Faust*. După călătoria în Italia, cînd resimțea disonanțele și problemele nesoluționate din propria sa viață cu atît mai dureros cu cît lumea se deschidea în fața lui mai limpede, perspectiva mîntuitoare a admitterii lui în această lume s-a reunit și ea cu chipurile și vremurile mitice ale baladelor, iar ceea ce a înfățișat în *Amyntas* ca un impas omenesc — „încovoiat sub legea de oțel a unor aspre forțe” — pornind dinspre pămînt, de la cel ce suferă, privirea lui mitică transfigurează acum în *Zeul și baiadera*, pornind de la forțele creatoare de lume și nimicitoare de lume, de la forțele cosmice, pentru care o mie de ani sînt ca o zi. Destinul individual, condiționat de timp, a doi oameni, care rămîne ca atare nerezolvabil, își află o soluție, o mîntuire în eternitatea unui destin cosmic. În felul acesta originea cosmică și cea personală a baladei sînt reunite prin ideea mîntuirii și transfigurează nu întîmplător prin mitologia indiană o relație elenică.

Căci mitologia indiană mai mult decât oricare alta înlătură granița dintre evenimentele cosmice și umanitate, dintre fiorul primar și destinul individual — datorită celor două concepții fundamentale indiene *Maya*¹ și *Karma*², prin care e nimicită clipa de neînlocuit a vieții omenești irepetabile, acel *Kairos* grec (concepția *elenică* e opusă celei indiene). În vreme ce lumea elică — cel puțin așa cum o vedea și o trăia Goethe — reducea tărîmul omenesc la el însuși, limitîndu-l, vrînd să facă din el măsura universului inform, lumea indiană era neconținut înclinată să înlătore ambele granițe ale tuturor celor omenești și trupești — spațiul și timpul : prin chiar metempsihoză destinul omenesc este pus în legătură cu universul întreg. Fără a-și fi însușit în vreun fel concepțiile indiene, instinctul poetic al lui Goethe a aflat în mitologia indiană (precum mai târziu în teoria gnostică a *emanației*) un simbol pentru nevoia lui de mîntuire, niciodată stinsă pe deplin, mereu trezită de anumite trăiri, adică pentru nevoia lui de interpretare cosmică a insuficienței omenești. Această nevoie de *mîntuire* i s-a impus întotdeauna acolo unde nu s-a putut împlini conform modului grecesc, adică prin *plăsmuire* — numai în asemenea cazuri a recurs la elementele mitologice creștine, indiene, orientale, firește niciodată scufundîndu-se în profunde misterii informe — pentru așa ceva avea o fantezie prea plastică — ci elinizînd anumite idei fundamentale în metafore pregnante extrase din alte sfere mitice.

În asemenea cazuri, ca în *Zeul și baiadera*, poe-

¹ Aparența înșelătoare, iluzia.

² O lege universală care statornicește că destinul oamenilor este decis de acțiunile săvîrșite de ei în timpul unor încarnări anterioare.

tul a creat pentru un misteriu neelenic o mitică elenică. Aici, în întâmplările omenești se revelează experiențe cosmice. Împins ca poet de la fiorii primari cosmici spre întruchipări umane (și anume, din motivele arătate, în forma baladei), împins de nevoia omenească de mîntuire spre un mit care se ridică mai presus de domeniul pur sufletesctrupesc, Goethe închide în *Zeul și baiadera* un cerc, al cărui centru este esența sa omenească și a cărui periferie este cosmosul său. Ceea ce deosebește această baladă de poeziile clasiciste ale lui Goethe este așadar depășirea regiunii pur sufletești-sociale în direcția celei mitic-cosmice. Ceea ce o deosebește de poezia primară a lui Goethe de dinaintea călătoriei în Italia este faptul că aici experiențele omenești și cele cosmice nu mai formează un tot, ca în *Mahomed* sau în *Ganimede*, ci sînt legate printr-un misteriu. Natura, destinul, omul, care formau pentru sentimentul de „Furtună și avînt” al lui Goethe o unitate indestructibilă, s-au separat, datorită maturizării sale clasice, în diferite zone — în *Zeul și baiadera* ele se unesc din nou, dar nu printr-un sentiment confuz, ci printr-o viziune mitică asupra lumii (ca în numai cîteva dintre poeziile din *Divanul occidental-oriental*).

Originea baladei *Logodnica din Corint* este mai limpede și mai unitară : aici, lectura unei aventuri din antichitatea tîrzie i-a oferit lui Goethe indicul unei împăcări între forțele cosmice creștine și cele păgîne, împăcare ce s-a realizat în toate spiritele de seamă începînd de la Renaștere și care, de la Winckelmann, trebuia să ducă, prin redescoperirea germană-umană a formelor frumoase și senzoriale de cultură, la o luptă spirituală conștientă cu ideile creștine despre păcatul strămoșesc

și mîntuire. Din momentul renașterii unei teorii a artei bazate pe vizualitate, împăcarea adorației frumosului vizual cu transcendentalismul unei moralități exigente, rupte de simțuri, a artei cu morala ne întîmpină în Germania tocmai atunci — în afară de Winckelmann — la Wieland, la Heinse, la Jacobi, la Herder și la Schiller. Această împăcare plutea în aer și era una dintre problemele ce se puneau pentru fiecare suflet mai profund care voia să se lămurească asupra elementelor culturii de-atunci. Goethe era apriori nu teoretician, ci poet și abia datorită relațiilor cu Schiller s-a situat și pentru el pe planul teoriei marea luptă pe care, ca făuritor de chipuri și prin trăire, o decisese de mult în favoarea unei însuflețite cucernicii față de lume și de natură, a unei adorații a frumuseții, din care pricină îl putem caracteriza pe scurt ca păgîn. Acesta este motivul pentru care a durat atît de mult pînă cînd lupta de însemnătate mondială dintre creștinism și păgînism să apară în creația lui Goethe ca o problemă *conștientă*. Pentru ca faptul acesta să se întîmple, erau necesare două lucruri : pe de o parte, o perspectivă filozofică, în special de filozofie a istoriei, pe care a obținut-o abia în perioada prieteniei cu Schiller, iar pe de alta, o stare care să-i impună necesitatea *mîntuirii* și datorită căreia religia mîntuirii în genere să apară din nou în orizontul său, iar miturile ei să devină iarăși pentru el niște probleme. La celelalte mari balade din aceeași perioadă am văzut cum Goethe a fost împins spre elementele de mitologie indiană și creștină.

Goethe nu era un păgîn naiv în sensul antic, nici un creștin naiv în sensul medieval sau protestant, în așa fel încît să toarne în forme artistice mituri și dogme păgîne sau creștine ; între-

buintăm cele două expresii într-un sens relativ, înțelegind prin păgînismul lui Goethe un mod de comportare și de trăire înrudit cu acela din care au rezultat lumea zeilor și cultura antică, iar prin elementele creștine ale lui Goethe stări similare aceloră din care teza creștină a mîntuirii își extrage hrana vie. Modul de trăire indicat și aceste stări nu se exclud *sufletește* apriori, chiar dacă — închegate în mituri și culte diferite, cristalizate în dogme și biserici — formează contradicții de neîmpăcat, se neagă *logic*, se nimicesc *politic*.

Opoziția dintre păgînism și creștinism, resimțită mai intens de Goethe după întoarcerea din lumina Italiei în țările creștine din Nord, era totodată o luptă între forțe cosmice și omenești, de felul aceleia pe care a întruchipat-o în Madadöh¹. Ceea ce stabilește o legătură între cele două balade este concentrarea unor asemenea fiori totodată cosmici și omenești într-o aventură baladescă, prin care tezele fundamentale ale unor întregi mituri sînt puse în lumină printr-o întîmplare înspăimîntătoare concretă. În amîndouă baladele, fiorul primar, trăirea personală și învățătura utilizabilă sînt reunite concentric ca nicăieri altundeva. Baladele din tinerețe ale lui Goethe redau doar starea sufletească sau clocotul și imaginea pusă în mișcare. Acum, imaginea senzorială este totodată tălmăcită; aici avem pentru prima dată laolaltă cele trei sfere spirituale ale lui Goethe, care coboară pînă în cele cosmice, dînd elementelor cosmice un chip omeneșc concret și totodată interpretînd prin gîndire acest aspect concret. În cele două balade se anunță pentru întîia oară bătrînul Goethe, anume prin

¹ „Madadöh, stăpînul lumii” (*Zeul și baiadera*).

aceea că aflăm laolaltă o privire supraumană aruncată spre tărîmul mumelor, un simț artistic îngrădit în chip voluntar, avid de forme omenești și de limite, în sfîrșit, o înțelepciune aproape abstractă referitoare la viață.

În ceea ce privește specia, *Logodnica din Corint* e o baladă populată de fantome ; în genere balada presupune o depășire a tărîmului pur omenesc : ea își are sursa într-un fior și trebuie să iște fiori. Dar fantomele sînt și aici antice, adică văzute plastic, cu toate trăsăturile individuale, și în același timp purtătoare ale unui destin de însemnătate istorică mondială. Farmecul acestui fel de poezie și pericolul ce-o pîndește rezidă în încărcătura de filozofie a istoriei care aproape că-i sparge cadrul. Cuvintele logodnicei : „Cîntecul surd al clericilor voștri“, învinuirile pe care le aduce creștinismului ce nimicește frumusețea — versurile cele mai sonore și mai desăvîrșit auditive scrise de Goethe — sînt aproape prea pline de gravitate pentru făptura vampirică, iar conținutul filozofic aproape că sufocă acțiunea ușoară, elenistică, semnificația aproape că sufocă vizualitatea, căreia arta greacă privită cu ochi rococo i-a oferit recuzita scenică. În poezie a intervenit o disarmonie datorită faptului că plăcerea artistică de a înfățișa întîmplările înseși s-a încrucișat cu un profetism plin de taină. În vreme ce în balada indiană sensul și teza filozofică sînt puse în mod potrivit în gura zeului și constituie o dezvoltare și o tălmăcire firească a întîmplării, aici mînia de profet a lui Goethe, pusă în gura unei fete-vampir, strivește întîmplarea, iar lupta dintre cele două mari religii, formulată grandios și clasic în versurile finale, este o temă prea mare, ca să rezulte pură din cununia vampirică descrisă decorativ. În pașajele ei cele

mai frumoase, balada este o culme a artei poetice goetheene, ca întreg se află mai prejos de celelalte balade mitice.

ANII DE UCENICIE AI LUI WILHELM MEISTER

Ajungem la marea operă pe care Goethe o re-luat-o, a rotunjit-o și a terminat-o sub iradierea activității lui Schiller : *Wilhelm Meister*. Concepția și invenția în ansamblu a romanului german de formare cad într-o perioadă anterioară și sînt expresia unei alte stări din viața lui Goethe decît aceea în care l-a publicat. Modificările pe care le-a făcut pornind de la *Misiunea teatrală a lui Wilhelm Meister* nu au rezultat atît din trăiri foarte noi cărorora să le poată da expresie abia în această perioadă a publicării, ci sînt semnele distanței pe care o cîștigase față de stările sale din vremea cînd alcătuiise primul plan. *Anii de ucenicie* nu pot fi citați așadar, în întregul lor, ca un simbol al perioadei prieteniei cu Schiller — cuprinsul și forma romanului publicat sînt în esența lor simbolul unui conținut goethean anterior ; simbolice pentru perioada prieteniei cu Schiller sînt mai curînd modificările pe care le-a întreprins. Lui Goethe din momentul publicării îi aparține mai mult aspectul relativ, modificarea, decît cel pozitiv, conținutul.

Modificările principale sînt : deplasarea centrului de greutate de la teatru la *formare* în genere, adaosurile și amplificările pe care le-a atras după sine această deplasare, sublinieri și modificări sti-

listice datorite unui simț stilistic modificat, sau, ceea ce însemnează același lucru, datorite distanței modificate față de trăirile din care s-a născut romanul. Când Goethe a rescris *Misiunea teatrală a lui Wilhelm Meister* transformându-l în *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, și l-a publicat, teatrul nu mai era pentru el de mult centrul și simbolul formării, ca atare, ca în vremea în care concepușe prima versiune a romanului, ci doar unul dintre elemente — unul extrem de important, firește, de care fie și de dragul acțiunii aventuroase nu se putea lepăda. Așadar, în vreme ce în *Misiunea teatrală a lui Wilhelm Meister* eroul năzuie să se formeze în principal prin teatru și pentru teatru, iar teatrul nu e doar un mijloc, ci și un scop al acțiunii în ansamblu, în măsura în care apare ca un simbol central prin mijlocirea căruia este pusă în lumină esența forțelor spirituale, sociale și extrasociale și sînt reliefați oamenii, acum teatrul nu este decît un punct de trecere, iar tot ceea ce este legat esențialmente de teatru ca mediu, ca zăgrăvire episodică, tot ceea ce a fost scris în vederea descrierii mai suculente și mai colorate a *teatrului*, a fost șters în noua versiune : așa sînt, mai cu seamă, figurile funambulești a directoarei și a haimanalei Brendel. Ceilalți actori și actrițe din *Misiunea teatrală a lui Wilhelm Meister* își capătă valoarea compozițională nu de la teatru ; personajele sînt concepute totodată ca elemente modelatoare, ființază și acționează ca niște caractere omenești, independent de pura lor existență actoricească. Așadar, trebuiau să rămînă, și în *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* au devenit încă mai evident factori modelatori.

În deteatralizarea lui *Wilhelm Meister* se înscrie și faptul că nararea directă a copilăriei eroului e

înlăturată ; copilăria apare doar într-o scurtă evocare : povestirea copilăriei era gândită tocmai ca un preludiu pueril al carierei teatrale, în vreme ce acum apare mai mult ca un joc al unui copil vioi și isteț, care nu trebuie să-și afle neapărat destinul în teatru, ci intuiește în teatru doar un stimulatv element de formare. De aceea, autorul a șters și detaliile dramatice, îndeosebi scenele din dramele de tinerețe. În *Misiunea teatrală a lui Wilhelm Meister*, legătura cu Marianne este tratată ca o dragoste tipică de actriță ; în *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, calitatea ei de actriță trece pe un plan secundar, fata rămânând doar o drăgălașă păcătoasă. Același lucru se întâmplă și cu Philine. Peste tot Goethe a dematerializat teatrul, l-a spiritualizat și, față de *Misiunea teatrală a lui Wilhelm Meister*, a scos în relief elementele scenei și ale actoriei care aparțin omenescului ca atare și formării, lăsând în umbră cele ce caracterizează teatrul ca teatru. De aici a câștigat ca perspectivă și perspicacitate reflexivă ceea ce a pierdut ca suculență, apropiere și densitate senzorială. În privința aceasta, influența călătoriei în Italia și a lui Schiller este în orice caz suficient de vădită : repulsia față de pictura de gen olandeză, dorința de a realiza o simbolistică general valabilă au o participare evidentă la modificările făcute.

Totuși, Goethe n-a transformat *Misiunea teatrală a lui Wilhelm Meister* în *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* (titlul îi exprimă intenția) doar prin extirpări și reinterpretări, ci și prin adăugirea unor părți întregi, în care teatrul nu mai are nici o importanță și care s-au sudat cu opera ca straturi noi, cuprinzând lumi opuse, învecinate sau superioare teatrului, pînă acum singurul domeniu

ce închisese în el eforturile și destinele formării lui Wilhelm. Printre adaosuri se numără confesiunile sufletului frumos din cartea a șasea și cercul oamenilor cu o atitudine socială și sufletească suverană din ultimele cărți ; datorită unor asemenea adaosuri, întreaga legătură a lui Wilhelm Meister cu teatrul și viața dusă de el mai înainte în lumea acestuia devin un simbol episodic, un mijloc ce-l îndrumă spre înțelepciunea care-l conduce în taină. Sufletul frumos, întrețesut și în acțiune cu delicatețe și aproape fără să se bage de seamă înăditura, dar neesențial pentru acțiune, ci adăugat doar de dragul compoziției, al rotunjirii, închide cercul modurilor de comportare prin care sau pe lângă care e condus ucenicul, ca un tablou de pură *vita contemplativa*. Alături de atât de mulți oameni cu o activitate serioasă, cu țeluri către care năzuiesc conștient, alături de atâtea personaje demne și nedemne, nobile și vulgare, inși care muncesc, care caută ciștiguri, firi poruncitoare și slugarnice, epicurieni, pribegi, pofticioși, nu putea să lipsească nici imaginea oamenilor preocupați de cele sufletești, o formă de conduită care existase și în însăși viața lui Goethe, care fusese cândva importantă pentru el și care i se imprimase în memorie ca o amintire a Susannei von Klettenberg. Într-un roman pur teatral, o asemenea imagine n-ar fi avut ce să caute, în romanul de formare lărgit, *vita contemplativa* este un element modelator esențial și indispensabil, iar în compoziție, un punct de repaos lăuntric.

În ce măsură viața și activitatea lui Wilhelm Meister, cercul în care se mișcă și din care năzuie să se ridice, atras de diversitatea senzorială și totodată neliniștit de confuzia senzorială, în ce măsură mediul teatral e doar o tranziție, un mij-

loc, o pregătire, putea să fie arătat în acest roman (care urma să trateze numai anii de ucenicie, aşadar fără a prezenta ţelul atins, un meşter ajuns la desăvîrşire) doar prin contrastul, înfăţişat plastic, cu o lume armonioasă, detaşată de neorînduială sau biruitoare asupra ei : prin îndepărtarea de lume spre o interioritate pură şi echilibrată, sau prin atitudinea de dominare a lumii graţie unei forţe înțelepte şi superioare. Aceasta se întîmplă în ultimele cărţi ale *Anilor de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*. După parcurgerea cercurilor tulburi ale păturilor sociale inferioare şi superioare, în mod egal prizoniere lăuntric ale relaţiilor lor omeneşti, în bine ca şi în rău, pătrundem într-un cerc de oameni care s-au ridicat deasupra lanţurilor lumeşti prin libertate spirituală şi sufletească, fie pentru că şi-au dat seama de lipsa de valoare sau de valoarea doar aparentă a lucrurilor pămînteşti, lăsînd în urmă cele efemere, ca să plutească în sferile contemplării pure a lui Dumnezeu, înţelegînd şi iertînd totul, ca sufletul frumos, fie pentru că înţeleg şi utilizează valoarea educativă relativă a lucrurilor pămînteşti, că nişte călăuze, superioare, conştiente că în fiecare lucru de pe pămînt rezidă o importanţă şi o forţă spirituală, ca Jarno, Abatele, Lothario şi, în special, membrii societăţii secrete, care domină în cele din urmă, ca o providenţă metodică, destinul aparent lipsit de vreun plan al lui Wilhelm Meister, avînd oarecum caracterul unui principiu al *formării* personificat în oameni ce înmănunchează laolaltă şi fertilizează impulsul confuz, destinul tulbure, activitatea lumească şi perspectiva spirituală.

Sîntem conduşi nu numai prin diverse medii, ci şi prin diverse lumi formatoare. În afară de propria sa pondere şi propria sa culoare, fiecare mediu

are și o funcție formatoare exercitată nedeliberat asupra lui Wilhelm Meister : sufletul frumos, nici activ, nici funcțional, ci doar punct de repaos, unică întruchipare și mentalitate care nu mai năzuie și nu mai acționează, într-o plinătate lipsită de scop, formează tranziția spre stratul *spiritual* superior (neatins prin simpla apartenență la un strat social superior) care transformă funcția formatoare pînă acum nedeliberată într-o acțiune formatoare conștientă. În cele din urmă, Goethe dezvăluie mecanismul care a pus în mișcare romanul și evoluția vieții lui Wilhelm Meister și sfarmă fără îndoială (cum a observat critic Jean Paul) iluzia ce asigurase pînă acum perspectiva atît de vastă, de impenetrabilă, de tainică a romanului, de parcă Wilhelm Meister ar fi fost ucenicul tuturor forțelor lumii și al diverselor forme de viață ale unei societăți, în vreme ce la sfîrșit rezultă impresia că el ar fi fost condus de un principiu rațional aflat în mîinile și capetele cîtorva oameni inteligenți — așadar o îngustare extrem de raționalistă a construcției cu perspective atît de largi. Totuși nu așa trebuie înțeleasă explicația despre înfriurirea societății secrete, la care ne referim, și, chiar dacă se află la sfîrșit, ea nu e valabilă pentru întreg romanul, ci numai pentru acel strat din educația lui Wilhelm Meister, al cărui principiu este *rațiunea*, așa cum un alt strat al educației e dominat de instinct și *caracter*, altul, de *destin*. La formarea lui Wilhelm Meister colaborează toate forțele vieții, iar personajele din diverse straturi sociale slujesc doar principii generale. Burghezia, boema și aristocrația scot rînd pe rînd la iveală însușirile lui Wilhelm, Mignon și Harpistul ne dezvăluie forțele mai întunecate ale destinului, de care e împresurat, iar în ultimele

cărți cunoaștem participarea spiritului și a rațiunii la formarea lui. Desigur și în privința aceasta, Goethe recurge la anumite forme sociale ale rococoului, prin mijlocirea cărora să poată înfățișa forțele aflate mai presus de societate: franc-masoneria i-a oferit o analogie posibilă pentru înrîurirea metodică a rațiunii în cadrul unei societăți. Ceea ce concepute alegoric și fantastic în *Tainele* a realizat aici într-un cadru social. Cum pe fiecare treaptă și în fiecare strat iubirea face parte dintre factorii esențiali ai formării lui Wilhelm, eroul află și pe treapta spirituală cea mai înaltă a educației o femeie corespunzătoare acestei trepte ca iubită: Natalie — așa cum, în zonele anterioare, le găsise pe Marianne, Philine și Mignon.

Față de *Misiunea teatrală a lui Wilhelm Meister*, în *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* sfera forțelor educative e lărgită, depășindu-le pe cele instinctuale și ale destinului, pentru a le cuprinde pe cele raționale. Neschimbat a rămas planul conștind în aceea că Wilhelm Meister resimte și recunoaște ca forțe modelatoare, năzuind spre ele, propășind datorită lor, parcurgându-le, numai pe acelea care se socotesc ele însele ca stări definitive, dezirabile sau indezirabile și care posedă și în roman o valoare proprie ca mediu, făcînd să avanseze acțiunea și slujind ca simboluri educative. În *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, personajele și straturile au un aspect triplu: cum apar pentru ele însele, definitiv statornicite prin profesie și destin, cum apar temporar și instinctiv pentru Wilhelm, ca un lucru pe care-l rîvnește sau de care fuge, ca puncte de trecere, și cum apar pentru rațiunea superioară și previziunea metodică a societății secrete.

Amplificînd *Misiunea teatrală a lui Wilhelm Meister* în *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, Goethe și-a pierdut firește unul dintre interesele principale care-l însuflețise cu toată prospețimea atunci cînd a pus bazele romanului despre teatru și care-l stimulase cel mai mult, paralel cu dorința de a descrie societatea și în special teatrul ca o forță modelatoare: plăcerea de a zugrăvi caractere, individualități independente, libere chiar și de valoarea lor simbolică pentru stări sufletești, cultură, societate sau legi, pe scurt modul shakespearian de a-i vedea pe oameni. Caracterele introduse după încheierea *Misiunii teatrale a lui Wilhelm Meister*, ca noi factori în formarea sau îndrumarea lui Wilhelm, sînt, în comparație cu personajele din prima versiune, simple alegorii, rezultate din nevoile *ideii generale* a operei și condiționate de ele, simpli reprezentanți, schițați prin observație și compoziție, nu dintr-o viziune originară, inevitabilă, ca Mignon, sau chiar ca Philine și Aurelie. O excepție o formează poate sufletul frumos, dar și acesta numai pentru că e un portret sufletesc interior și pur, o calmă desfășurare a unor stări interioare. Personajele care trebuie să capete viață prin gesturi, acțiune sau dialog rămîn fantomatice și sînt sesizabile mai mult prin ceea ce se spune despre ele, decît prin trăsăturile cu care să ni se fixeze în memorie. Dănuirea unui personaj literar în amintire este semnul cel mai sigur pentru forța lui vitală independentă; nici un personaj din tragediile lui Shakespeare sau din epopeile lui Homer nu poate fi uitat — tot astfel ne rămîn în minte Philine, Aurelie, Mignon și Harpistul, chiar și Serlo și Jarno, toți din prima versiune a lui *Wilhelm Meister*. Pe Lothario, pe Abate, pe Marchiz, chiar

pe Natalie și pe Therese îi reținem în minte, reflexiv, doar prin semnificația lor, nefiind nici pentru fantezia naivă niște caractere conturate, de neconfundat ; aceste personaje sînt pentru noi, în principal, dacă nu exclusiv, pîrghii ale acțiunii sau apartenenți ai anumitor straturi, în așa măsură, încît îi cunoaștem aproape numai ca medii ale acestor sfere generale de viață, la fel cum pomii din pădure, norii de pe cer și valurile fluviului nu ne apar ca individualități, ci numai ca elemente componente ale pădurii, ale atmosferei, ale fluviului.

Chiar și Natalie, oricît de importantă e pentru acțiune, ne apare ca o zîă ocrotitoare bună și luminoasă, diferențiindu-se de toate celelalte femei nobile și frumoase, bune și grațioase nu mai mult decît o zîă de alta. Therese este ceva mai consistentă și văzută într-o transfigurare mai puțin aurie, dar și ea e înainte de toate persoana vrednică și plină de farmec, amintindu-ne de multe altele pe care le cunoaștem ; independența ei derivă din acțiune, nu din caracterul interior. Abatele, Marchizul, Lothario — alături de Jarno, îndrumătorii superiori ai lui Wilhelm Meister — se bizuie doar pe această singură însușire, sau mai curînd relație a superiorității, constînd cînd într-o înțelegere, cînd într-o voință, cînd într-o rațiune superioară — sînt alegorii ale unor forțe omenești, nu suflete primare cu viață proprie. Numai figurile episodice, care umplu romanul în jos, rămîn concrete și vii ; cu cît domeniul de formare se situează mai sus, din punct de vedere social și sufletesc, cu atît mai neindividualizați, mai puri, mai neconsistenți, mai abstracți devin purtătorii săi, iar ultimele cărți se apropie de simpla alegorie, care va deveni predominantă în *Anii de drumetrie ai lui Wilhelm Meister*.

În *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm-Meister*, scriitorul intenționa să dea procese de formare și mentalități, straturi sociale și atmosfere, nu ființe individuale și pasiuni, iar personajele (în măsura în care mai păstrează din prima versiune urme ale cultului individualităților din perioada pre-italiană, preschilleriană) sînt luate în considerare și schițate atît cît să poată folosi ca personificare a unor procese de formare și a unor mentalități, a unor straturi sociale și a unei atmosfere : orice individualizare dusă mai departe ar fi fost pentru Goethe, în lumina țelului său de atunci, de prisos, ar fi apărut, pentru gustul său de atunci, ca impură, ceea ce l-a și determinat să înlăture unele figuri și scene doar caracterologice. A arăta cele superioare sub aspectul lor general și mai puțin sub cel caracteristic, a considera trăsăturile distinctive drept o tulburare a generalului și însușirile individuale drept un fel de abatere de la idee : această înclinație devenise deosebit de puternică la Goethe sub influența lui Schiller, în vremea cînd a terminat și a publicat *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*. Din această cauză, romanul a cîștigat în înțelepciune și luciditate, nu însă și în plasticitate : *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* sînt mai mult decît *Misiunea teatrală a lui Wilhelm Meister* un roman de formare, iar oamenii au valoare în sufletul lui Goethe doar ca reprezentanți ai unor forțe modelatoare. Dar din intenția de a schița *reprezentanți*, în genere din dorința de a personifica nu rezultă chipuri cu viață proprie. Orice personaj născut dintr-o viziune originală, „shakespearean“, ca și orice om real, poate acționa și poate fi interpretat ca reprezentant al unor forțe și idei generale, însă nici

un personaj conceput în mod deliberat ca *representant* nu poate deveni un om real.

Vitalitatea propriu-zisă din *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* provine din prima versiune a romanului, dar ea își obține pe deplin valabilitatea abia prin amplificarea romanului despre teatru într-un roman de formare. Tocmai lumile mai abstracte, superioare, mai spirituale din cărțile de la sfârșit, deși nu aduc viziuni noi, pe măsura celor dintâi, dau adâncime și amploare sensului vieții concentrate în roman și-i conferă un spațiu în care se poate organiza și desfășura armonios.

Retopind *Misiunea teatrală a lui Wilhelm Meister* în *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, Goethe a desăvârșit mai întâi, printr-o compoziție și stratificare deliberată, ideea *formării*, îndeosebi cu ajutorul ultimelor cărți, care largesc spațiul forțelor de formare prin sfera rațiunii. Și *Misiunea teatrală a lui Wilhelm Meister* își are originea în imboldul de a înfățișa formarea unui om receptiv și dotat, cu ajutorul forțelor sociale : am arătat de ce, printre aceste forțe, *teatrul* a obținut însemnătatea centrală, ca mijlocitor între spirit și lume. Cu excepția deteatralizării, devenită necesară ca urmare a noii largiri și limpeziri lucide a vieții lui Goethe, *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* au desăvârșit teoretic ceea ce în *Misiunea teatrală a lui Wilhelm Meister* apărea mai mult ca improvizație. Apropierea lui Schiller este sesizabilă. Compoziția e condusă nu de sentiment, ci de rațiune, iar toate amănuntele sînt tratate, mult mai mult decît în prima versiune a romanului, în lumina ansamblului, nu doar din simpla plăcere de a nara și de a imagina. În genere, romanul și-a pierdut la reprelucrare aspectul de improvizație.

Nimic nu e povestit doar pentru că era frumos de povestit, sau pentru că tocmai îi venise în minte povestitorului, ci fiindcă aparținea întregului, avînd cu el un raport tainic. Ca atare a trebuit să cadă întreaga povestire a copilăriei, foarte plastică, dar chiar și pentru prima versiune prea izbitor și independent colorată, prea olandeză stilistic, deoarece conținea detalii mai numeroase și cu o pondere mai mare decît erau necesare pentru dezvoltarea ideii formării. Din acest motiv (și în scopul deteatralizării) mediul teatrului a fost despovărat de părțile sale cele mai viguroase și mai vii sub aspect narativ. Prin evocarea retrospectivă, povestirea copilăriei a devenit mai palidă, mai distanțată, mediul teatrului mai spiritualizat și mai serios. În ceea ce privește limba, locul vocabularului grăbit, senzorial și viu, adesea oral și neselectat a fost luat de un stil artistic îngrijit și purificat, așa cum îl cerea modul de a vedea al poetului educat în Italia ; trăsătura largă, perioada rotunjită, nicăieri un detaliu îngroșat, o pată de culori prea pestrițe și un relief exagerat, doar de dragul lor, nici o vulgaritate, nici un cult al violenței. Plasticitatea e înțeleasă ca o privire clară orientată spre mase aflate în ordine, nu ca o evidențiere izbitoare de amănunte. Ritmul, la început acela al povestitorului care improvizează cu violențe, cînd angajîndu-se în digresiuni, cînd zugrăvind amănunțit, s-a încetinit, a devenit mai demn, echilibrat, gesticulează oarecum mai puțin, iar expunerea calmă presupune un narator aflat la o distanță mai mare, care nu intenționează să-l copleșească senzorial pe ascultător, ci să-i dea o orientare spirituală.

Aceeași bogăție de viață e distribuită pe un spațiu mai mare și nu stagnează sau lîncezește ni-

căieri. Ceea ce s-a pierdut ca forță senzorială a revenit în favoarea demnității și a ordinii spirituale. Nu numai obiectul și orientarea romanului terminat, ci și stilul și conținutul au devenit formare. Opera reprezintă punctul culminant al prozei literare germane de pînă atunci, depășind romanul *Suferințele tinărului Werther*, a cărui măreție constă în avîntul liric-imnic și în momentele clocotitoare, în elementele propriu-zis „poetice”, nu în organizarea epică a unui incomensurabil conținut de idei și de imagini ; *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* nu sînt doar produsul unui geniu, ci rodul unei culturi echilibrate, concentrate și întruchipate în acest geniu : reunirea unui suflet mare cu o lume cultivată, a unei fantezii viguroase cu o gîndire matură și profundă, care dă formă inspirației sale creatoare, orientînd spre ea uriașa lui cantitate de experiență.

La fel ca *Wilhelm Meister*, și cealaltă operă de-o viață a lui Goethe, *Faust*, a fost reluată sub iradierea activă a lui Schiller. Desigur, *Faust* n-a fost încheiat nici acum, căci el nu era produsul unei anumite trepte a vieții, care să se fi sfîrșit în perioada schilleriană, ci al unei vieți întregi, iar cum începuturile sale se situează într-o vreme cînd Goethe a devenit conștient de geniul său și de problemele geniului a fost totuși necesar pînă în ultimii ani ai vieții ca împlinirea lui să nu fie decisă printr-o criză, ci în ansamblu. Din acest motiv, pentru a continua *Faust* nu era vorba, ca în cazul lui *Wilhelm Meister*, de o restructurare datorită unor noi condiții ale fundamentului și ca urmare a unui plan modificat, ci doar de terminarea unei construcții și de adaosuri pe baza planurilor originare. Totuși *Prologul în teatru* n-ar fi putut rezulta firește înainte de perioada teoretică

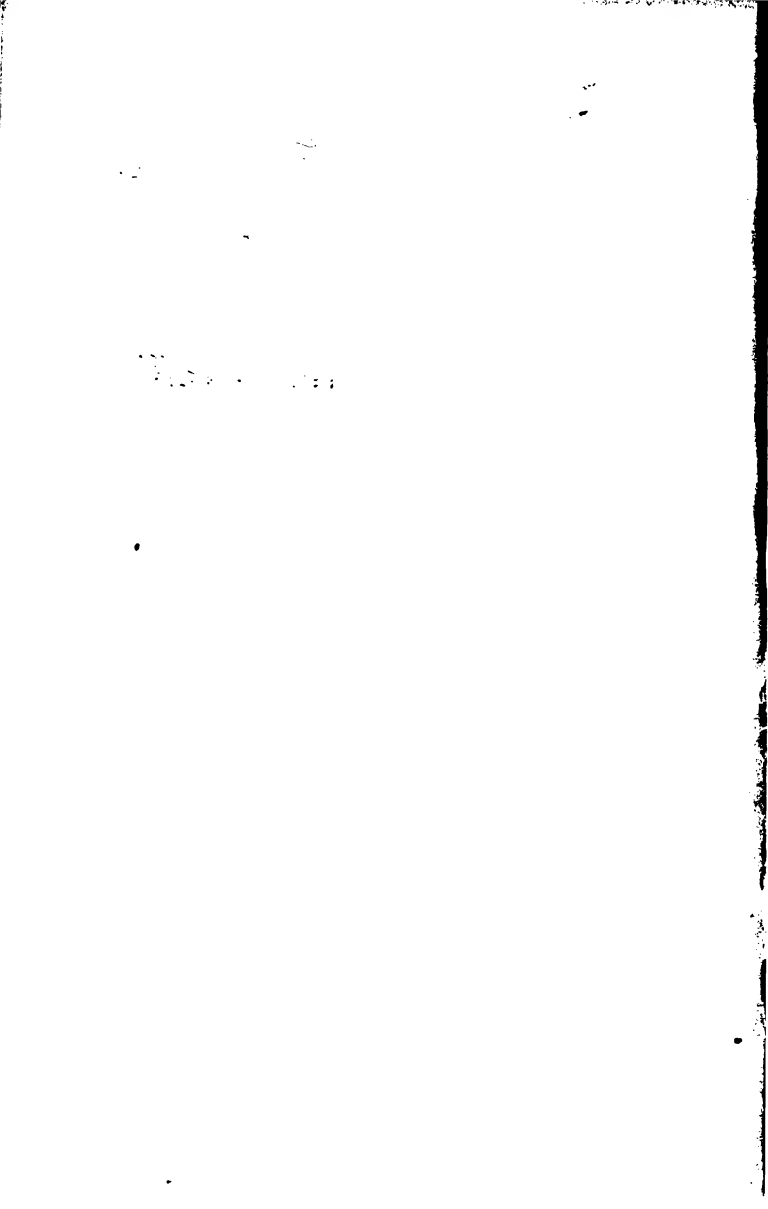
în sens propriu din viața lui Goethe, cînd reflecta asupra îndatoririlor, a sensului și a esenței creației, cînd, ca director de teatru, era răspunzător, pe planul celor mai înalte exigențe, de problemele practice, apreciind realitatea după un canon spiritual și etic. *Prologul în cer* presupune o privire instruită la școala picturilor lui Rafael și a măreției italiene, așa cum tînărul Goethe n-o avusese, precum și un calm superior al perspectivei asupra lumii, din fața căreia a fost înlăturat vîlul furtunii și avîntului personal.

Atît pe planul conținutului, cît și pe acela al formei, episodul Elenei ¹ este victoria deplină obținută de clasicistul Goethe asupra celui titanic și sentimental, constituind în primul rînd mai mult un bloc în sine decît o continuare a dramei, în care a fost încadrat mai tîrziu. Creat în lumina plasticii și a metricii grecești, precum și a arhitecturii romane, desăvîrșit sub influența noțiunii clasice de specie, aplicare productivă a ideii lui Goethe despre cîntările corului din drama antică, episodul Elenei concretizează înîriurirea transformatoare exercitată asupra geniului titanic și sentimental de către antichitatea clasică, de înțelegerea frumosului în lumina unor canoane. Despre semnificația episodului Elenei în *Faust* și despre *Faust* ca operă luată în întregul ei, vom vorbi mai departe.

Perioada productivității poetice a lui Goethe re-deșteptate de către Schiller este în același timp perioada *clasicismului* său propriu-zis, cînd dorința lui era să dea trup lumii lăuntrice și celei dinafară

¹ În partea a doua din *Faust*, frumoasa Elena este personajul principal din actul al III-lea, dar ea e evocată încă din actul I, cînd împăratul dorește s-o vadă „trupește-n fața lui“, coborîtă de pe celălalt tîrîm.

pe baza unor legi recunoscute. Recunoașterea și prelucrarea lumii exterioare definesc drumul lui Goethe de la „Furtună și avînt“ spre umanitate și clasicism. Acceptarea și însușirea legilor obiective au constituit îndatorirea sa începînd din primii ani petrecuți la Weimar și pînă la călătoria în Italia, așa cum instinctul său vital de mai înainte fusese expresia eului său în fața lumii și umplerea eului cu lumea. În perioada prieteniei cu Schiller, menirea i-a fost alta : să exprime, să descrie, să organizeze pe baza legilor cunoscute realitatea spirituală cîștigată, deci nu abia să descopere un canon, ci să-l aplice.



CUPRINS

Partea a doua:

FORMARE

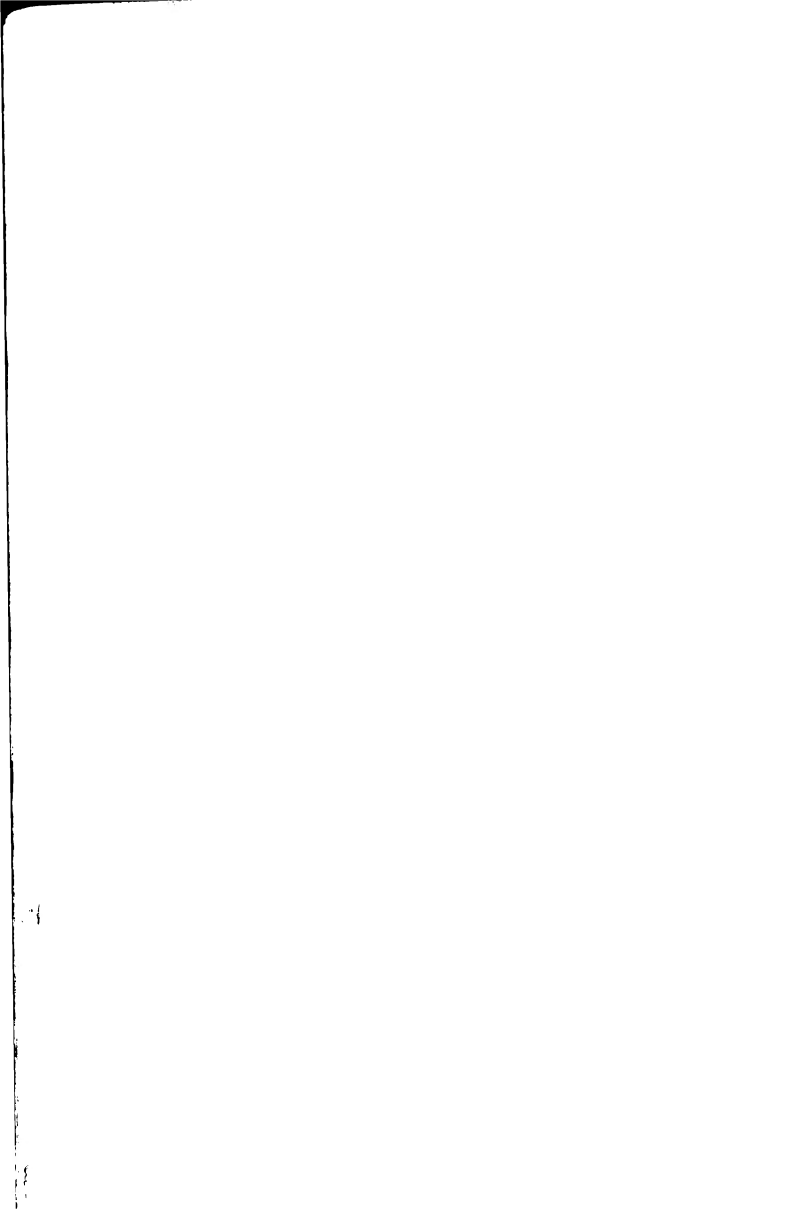
Trepte preliminare și punți de trecere spre Italia	7
Karl August	16
Începuturi ale științei	26
Charlotte von Stein	41
Lirica rezumativă	66
Umanitate	84
Ifigenia	98
Elpenor	124
Tasso	131
Misiunea teatrală a lui Wilhelm Meister	150
Italia	196
Natura	220
Cultura	229
Arta	233
Aventură și cunoștințe	237
Creație literară	251
Istorie și politică	261
Matematică	283
Întoarcerea	291
Christiane	299
Elegii	306
Epigrame și epistole	348
Clasicism și raționalism	359
Teatru	370
Revoluția	372
Schiller	385
Critica socială	400
Teorie și creație	416
Hermann și Dorothea	426
Marile balade	433
Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister	447

Lector : TIBERIU AVRAMESCU
Tehnoredactor : TRAIAN ARGETOIANU

Apărut 1971. Hârtie ziar de 50 g/m². Format
700×920/32. Coli ed. 20,18. Coli tipar 14,5.
A. nr. 4132/1971. C.Z. pentru bibliotecile mari
și mici 83—94—59.



Tiparul executat sub comanda nr.
10 230 la Combinatul Poligrafic
„Casa Scintei”, Piața Scintei nr. 1,
București — Republica Socialistă
România.





Scanare și prelucrare digitală



de

Anonim



și

CAT Graur



Antwerpen

2025

